

Hans Günther

Das Groteske bei N. V. Gogol'

Formen und Funktionen

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

S l a v i s t i s c h e B e i t r ä g e

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen • † P. Diels, München
Holthusen, Bochum • E. Koschmieder, München • W. Lettenbauer, Freiburg/
J. Matl, Graz • F. W. Neumann, Mainz • K.-H. Pollok, Regensburg
L. Sadnik-Aitzetmüller, Saarbrücken • J. Schütz, Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Technische Redaktion: P. Rehder, München

Band 34

DAS GROTESKE BEI N.V. GOGOL'

Formen und Funktionen

**Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München**

vorgelegt von

Hans Günther

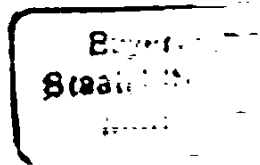
in München

Verlag Otto Sagner • München

1968

Ud 16812787

Referent: Prof. Dr. A. Schmaus
Korreferent: Prof. Dr. G. Stadtmüller
Tag der mündlichen Prüfung: 15. 12. 1967



Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1968
Abteilung der Fa. Kubon u. Sagner, München
Druck: Fa. W. und I. M. Salzer
8 München 2, Schleißheimer Straße 20

INHALT

EINLEITUNG: ETAPPEN DER GOGOL'-FORSCHUNG	1
ERSTER TEIL: ZUR THEORIE DES GROTESKEN	
1. Das Groteske als historische Kategorie	5
2. Systematischer Überblick über einseitige Bestimmungen des Grotesken (Die Unterordnung des Grotesken unter das Komische, Satirische und Dämonische)	10
3. Die Struktur grotesker Objekte	20
4. Das Groteske als literarische Kompositionsstruktur	25
5. Funktionen des Grotesken im literarischen Werk (Dämonische bzw. absurde, satirische und spielerische Groteske)	35
6. Stilgroteske	42
7. Literatur über das Groteske bei Gogol'	65
ZWEITER TEIL: DAS GROTESKE IN DEN WERKEN GOGOL'S	
1. Die Anfänge des Grotesken in den "Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka"	71
K o m i s c h e G r o t e s k e	
2. "Ivan Fedorovič Špon'ka und sein Tantchen"	79
3. "Altväterliche Gutsbesitzer"	90
4. "Die Geschichte, wie sich der Ivan Ivanovič mit dem Ivan Nikiforovič verzankte"	104
5. Die Einleitung des "Nevskij Prospekt"	125

P h a n t a s t i s c h e G r o t e s k e

- | | | |
|----|-------------------------------------|-----|
| 6. | "Die Nase" | 131 |
| 7. | "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" | 147 |
| 8. | "Der Mantel" | 163 |

R e a l i s t i s c h e G r o t e s k e

- | | | |
|----|--------------------------------------|-----|
| 9. | Der groteske Stil der "Toten Seelen" | 191 |
|----|--------------------------------------|-----|

DRITTER TEIL: DIE SATIRISCHE UND SPIELERISCHE
FUNKTION DES GROTESKEN BEI GOGOL'

- | | | |
|----|---|-----|
| 1. | Kritik der Deutungen Gogol's im Sinn eines
dämonischen Weltgefühls | 220 |
| 2. | Die spielerische Funktion des Grotesken
und ihr Verhältnis zur satirischen | 228 |
| 3. | Die Satire Gogol's | 236 |
| 4. | Satirische Typisierung und entfremdete
Gesellschaft | 251 |
| 5. | Die satirisch-bewußtmachende Funktion
des Grotesken bei Gogol' | 263 |

- | | |
|----------------------|-----|
| LITERATURVERZEICHNIS | 283 |
|----------------------|-----|

EINLEITUNG: ETAPPEN DER GOGOL'-FORSCHUNG

Unter den Zeitgenossen ist Belinskij wohl der einzige, der Gogol's Werke von einer kritischen Position umfassend zu interpretieren vermag. Für Belinskij ist, unter dem Einfluß Hegels, literarische Kritik eine Einheit gesellschaftlich-inhaltlicher und formal-literarischer Betrachtungsweise. Belinskijs Größe tritt erst vor dem Hintergrund der übrigen zeitgenössischen Kritik hervor. Auf der einen Seite warfen Leute wie Bulgarin, Greč, Senkovskij, Polevoj und Masal'skij Gogol' "Schmutzigkeit", "Farcenhaftigkeit", "niedrigen" und schlechten Stil vor, andererseits stellten slavophile Kritiker wie Ševyrev und K.S. Aksakov - auf einem ungleich höheren Niveau als die vorigen - idealisierende Betrachtungen über einige seiner Werke an.¹

Wenn Belinskij auch in seinen ästhetischen Anschauungen die Priorität des Inhalts eines Kunstwerks betonte, findet sich bei ihm doch eine kenntnisreiche Vermittlung inhaltlicher und rein literarischer Gesichtspunkte. Bereits in Černyševskijs - ideologiekritisch ausgezeichneten - Aufsätzen über Gogol' fällt das eigentlich 'Literarische' weitgehend aus der Beurteilung heraus. Bei Černyševskij und noch stärker bei Dobroljubov und Pisarev wird Gogol's Werk auf Gesellschaftskritik, was es für Belinskij auch war, reduziert.

In Rußland bildete sich auf Grund der besonderen geschichtlichen Entwicklung die Tradition der inhaltlich-sozialkritischen Literaturbetrachtung weiter. Sie wird von der sowjetischen Gogol'-Forschung fortgeführt. Sowjetische Autoren wie M.B. Chrapčenko, N.L. Stepanov, S.O. Mašinskij, V.V. Ždanov, um nur einige zu nennen, interpretieren Gogol' im Anschluß an die revolutionären Demokraten. Die Seite der formalen Analyse wird von den meisten stark

1) Dazu vgl. Paul Debreczeny: Nikolay Gogol and his Contemporary Critics. Transactions of the American Philosophical Society. Philadelphia 1966. (New Series - vol. 56, part 3).

vernachlässigt, obwohl gerade auf diesem Gebiet die Literaturwissenschaft unseres Jahrhunderts die größten Fortschritte gemacht hat. Die einseitige sozialkritisch-inhaltliche Untersuchung der Werke Gogol's ist in der sowjetischen Gogol'-Literatur bis heute vorherrschend.

Die psychologisch-ideengeschichtliche Richtung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts (z.B. Pypin, Kotljarevskij, Ovsjaniko-Kulikovskij) knüpfte ebenfalls an die inhaltliche Betrachtung des Gogol'schen Werks an. Sie ließ jedoch die gesellschaftskritische Haltung der revolutionären Demokraten zugunsten einer positivistisch-biographischen oder kultur- und ideengeschichtlichen Orientierung fallen.

Gegen diese schulmäßig verfestigte Gogol'-Deutung bildete sich um die Jahrhundertwende eine Opposition extrem subjektivistisch-irrationalistischer Prägung (V. Rozanov, D. Merežkovskij, V. Brjusov). Man stritt dogmatisch jeden Zusammenhang von Gogol's Werk mit der Wirklichkeit ab und legte im übrigen mehr seine eigenen Spekulationen in Gogol' hinein, als daß man ihn interpretierte. Doch kommt Rozanov und Brjusov das Verdienst zu, formale Elemente in die Diskussion um Gogol' eingeführt zu haben. Rozanov hob als erster die Starrheit und Statik der Typen, Brjusov die Hyperbolik Gogol's hervor. Die irrationalistische Gogol'-Deutung ist in der Folge von Autoren wie V. Nabokov, V. Erlich, Setschkareff und Tschizewskij unter Rezeption formalistischer Analysen fortgeführt worden.

Die vergleichende Gogol'-Forschung wurde gegen Ende des 19. Jh. von A.N. Veselovskij initiiert, der über die westlichen Einflüsse bei Gogol' schrieb. Nach der Jahrhundertwende arbeitete V. Kozov über den Einfluß des ukrainischen Theaters auf Gogol's frühe Werke. Stender-Petersen, Gorlin und Passage behandelten später Gogol's Verhältnis zur deutschen Literatur, D. Gerhardt das künstlerische Verhält-

nis von Dostoevskij und Gogol', H.-W. Leiste das von Gogol' zu Molière, um nur einige vergleichende Arbeiten zu nennen. Die Mehrzahl der vergleichenden Arbeiten untersucht die Entlehnung von Motiven.

Gegen die verbreitete Mißachtung der formalen Aspekte von Gogol's Werk entstand eine scharfe und konsequente Reaktion in Gestalt der Formalen Schule, als deren Vorläufer man I. Mandel'stam bezeichnen kann, dessen Buch "O karaktere gogolevskogo stilja" bereits 1902 erschien. Die formalistischen Arbeiten von Vinogradov, Ejchenbaum, Slonimskij, Tynjanov, A. Belyj u.a. stellen einen entscheidenden Beitrag zur Gogol'-Forschung dar. Die Formalisten gewannen ihre Position weniger in der Auseinandersetzung als in der totalen Negation der am Inhalt orientierten Methode. Inhaltliche und formale Untersuchung der Werke Gogol's fielen in ihre Extreme auseinander. Ist die maßgebende sowjetische Richtung einseitig am gesellschaftlichen Inhalt der Werke Gogol's ausgerichtet, so liegt die Einseitigkeit der Formalisten in der größtmöglichen Abstraktion vom Inhalt. Die Formalisten reduzieren die Form auf technische 'Kunstgriffe' und scheiden den Inhalt, soweit möglich, als 'Material' aus. Die offensichtlichen Mängel der formalistischen wie der inhaltlich-sozialkritischen Betrachtung führte schon relativ früh zu Versöhnungsversuchen. In seinem Buch "Tvorčestvo Gogolja" (1914) brachte Pereverzev nur eine sehr mechanische Verbindung von simplifizierter Soziologie und stilistischer Analyse zustande. Unbrauchbar fielen die soziologischen Versuche A. Belyjs in seinem "Masterstvo Gogolja" (1934) aus, wie auch die versuchte Versöhnung von formaler und inhaltlicher Untersuchung in dem Aufsatz von Ja. Zundelovič "Poëtika groteska" unergiebig blieb.

Am besten scheint uns die Vermittlung formaler Analyse mit der Herausarbeitung des gesellschaftlichen Inhalts in der Arbeit "Realizm Gogolja" (1959) von G.A. Gukovskij verwirk-

licht zu sein. Zwanglos überwindet Gukovskij den Dualismus von Form und Inhalt, verbindet literarische mit gesellschaftlichen Entwicklungen, gibt Einzelinterpretationen und systematisierende Überblicke, interpretiert formal analysierte Kunstgriffe auf dargestellte Inhalte hin usw. Ansatzpunkte zu einer solchen Synthese finden sich auch bei V.V. Ermilov in dem Buch "Genij Gogolja" (1959) und in der Arbeit von G. Freitag "Die Entwicklung der Satire in den Werken N.V. Gogol's" (1956).

In der Synthese literarisch-formaler und inhaltlich-gesellschaftlicher Betrachtungsweise sehen wir die fruchtbarsten Möglichkeiten für die weitere Gogol'-Forschung. Das Ziel ist nach unserer Ansicht die Überwindung des dualistischen Nebeneinanders und die Wiederherstellung der (bei Belinskij verwirklichten) vermittelten Form-Inhalt-Einheit auf einer dem Fortgang der Wissenschaft angemessenen höheren Stufe.

ERSTER TEIL: ZUR THEORIE DES GROTESKEN

Kapitel 1 Das Groteske als historische Kategorie

Die folgenden Ausführungen zur Theorie des Grotesken erheben keinen Anspruch auf historische oder systematische Geschlossenheit, da nicht das Groteske als literarische Kategorie, sondern das Werk Gogol's im Mittelpunkt der Arbeit steht. Die Perspektive des Grotesken ist für uns vor allem eine Methode, mit Hilfe derer bestimmte Aspekte von Gogol's Werk herausgearbeitet werden sollen, die bisher nur in wenigen Einzelinterpretationen, noch nicht aber in ihrer Gesamtheit behandelt worden sind.

In unserem Zusammenhang kommt es vor allem darauf an, einen praktikablen Begriff des Grotesken zu formulieren, der die notwendige analytische Arbeit zu leisten imstande ist. Ein solcher Begriff muß sich auf die objektive Struktur eines literarischen Werks beziehen, wobei psychologische und philosophisch-weltanschauliche Momente, wenn sie sich auch nie ganz ausschalten lassen, in den Hintergrund zu treten haben.

Im Vergleich zum Tragischen, Komischen, Satirischen usw. ist das Groteske eine verhältnismäßig junge Kategorie der Ästhetik, die erst im 16. Jahrhundert Eingang in die Kunstwissenschaft fand (in die Literaturwissenschaft erst seit Ende des 18. Jahrhunderts). Am Beispiel des Grotesken läßt sich deshalb besonders gut das Werden einer ästhetischen Kategorie veranschaulichen. Es wird deutlich, daß die ästhetischen Kategorien keine 'ewigen' Grundmuster sind, sondern erst im Lauf ihrer Geschichte zu dem werden, was sie heute darstellen. Die Herausbildung einer Kategorie ist einerseits eine vorwärtsgerichtete Entwicklung. Die Kategorie wird durch immer neue Kunstwerke bereichert und dadurch weiterentwickelt.

W. Kayser hebt z.B. in seinem Werk "Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung" drei Epochen hervor ("das 16. Jh., die Zeit zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik und die Moderne"¹), die in besonderem Maß neue Gestaltungsformen des Grotesken hervorbrachten. Auf der anderen Seite gibt es auch eine nachträgliche Ausweitung einer Kategorie der Ästhetik auf Werke früherer Zeiten. Ist z.B. der Begriff des Grotesken erst einmal entwickelt, dann finden sich auch Vorläufer und andeutungsweise Vorformen in der Geschichte. Die bislang zerstreuten und unbekannteren Vorgänger erhalten dann ihren Platz in der Geschichte der Kunst, indem sie unter die gefundene Kategorie subsumiert werden. So erfaßte man, nachdem das Groteske als ästhetische Kategorie ins Bewußtsein getreten war, beispielsweise auch Erscheinungen der mittelalterlichen Kunst (gotische Wasserspeier), der primitiven Kunst (Masken, Mumien, Totem usw.) oder der exotischen Kunst (Hegels Beurteilung der indischen Kunst) nachträglich als Erscheinungsformen des Grotesken.

Da sich das Groteske, wie jede ästhetische Kategorie, vorwärts- wie rückwärtswirkend herausbildet und bereichert, ist es nur als historische Totalität zu fassen. Das Wesen dieser Kategorie ist nichts anderes als die historisch sich herausbildende Totalität. Daran kann auch eine sich noch so sehr um Systematik bemühende Darstellung nicht vorbeisehen. Deshalb sollen, auch wenn es um die Kategorie des Grotesken als Methode der Untersuchung geht, der Ursprung und die wesentlichen Züge der Entwicklung des Grotesken - zunächst in Anlehnung an Kayzers Darstellung - skizziert werden. Auf diese Weise werden die geschichtlichen Wurzeln des systematischen Ansatzes sichtbar.

1) Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 2.Aufl. Oldenburg und Hamburg 1961, S.202.

Das Wort 'grotesk', eine Ableitung von 'grotta' (Grotte), kam zuerst in Italien für eine bestimmte Art spätantiker Ornamentik auf, die man Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen fand. Einen Eindruck von dieser Ornamentik gibt uns die Kritik, die Vitruv, ein Zeitgenosse des Augustus, daran übte: "... all diese Motive, die aus der Wirklichkeit stammen, werden jetzt von einer unbilligen Mode verworfen. Denn an die Wand malt man jetzt lieber Monstren als klare Abbilder der dinglichen Welt. Statt der Säulen malt man geriefelte Stengel mit krausen Blättern und Voluten, statt der Giebel Zierwerk, ebenso Kandelaber, die gemalte Ädikulen tragen. Auf deren Giebeln wachsen aus Wurzeln sich ein- und ausrollende zarte Blumen, auf denen ganz sinnlose Figürchen sitzen. Und schließlich tragen die Stengelchen gar Halbfiguren, die einen mit Menschen-, die anderen mit Tierköpfen. Solches Zeug aber gibt es nicht, wird es niemals geben und hat es auch nie gegeben. Denn wie kann ein Stengel in Wirklichkeit ein Dach tragen oder ein Kandelaber den Schmuck eines Giebels, wie eine so zarte und schwache Ranke eine darauf sitzende Figur, und können aus Wurzeln und Ranken Wesen herauswachsen, die halb Blume, halb Figur sind."² Zur Verdeutlichung sei hier noch eine kunstwissenschaftliche Beschreibung grotesker Ornamentik angeführt: "Die Eigenart der Groteske, wie es die bedeutendsten Folgen italienischer Herkunft und jene Ducerceaus zeigen, besteht in der willkürlichen Verknüpfung von Gegenständen der gesamten anschaulichen Welt ohne logischen, statischen oder mechanischen Zusammenhang. ... Die Bewegtheit, die irrationale "Handlung", im Wechsel von noch Möglichem und Unmöglichem, ist eine der wesentlichsten Eigenschaften der Groteske; ferner die Formverschleifung und der plötzliche Bedeutungswandel. Groteske

2) Zit. ebda. S. 20-21.

wie das ihr verwandte Rollwerk erstreben in der Willkür der Stoffverbindungen immer den scharf wirkenden Eindruck eines transitorischen Moments; Motive und Situationen, die dem Beschauer das Gefühl erwecken müssen, einem sich rasch wandelnden Geschehen beizuwohnen."³

Kaysers Ansicht, in dieser Ornamentik liege "für die Renaissance nicht nur etwas Spielerisch-Heiteres, Unbeschwert-Phantastisches, sondern zugleich etwas Beklemmendes, Unheimliches angesichts einer Welt, in der die Ordnungen unserer Wirklichkeit aufgehoben"⁴ sind, ist inzwischen von L.B. Jennings kritisiert worden. Jennings stellt fest, "that a clear connotation of the horrible, gruesome or despairing is difficult to trace before 1800. Kayser finds no really convincing occurrence before that of "Die Nachtwachen des Bonaventura" (1804), though he notes that Friedrich Schlegel verges on the idea of the chaotic and tragic."⁵

Im 16. Jahrhundert wurde die Rollwerk-Ornamentik, die sich von Italien über ganz Europa ausgebreitet hatte, durch die Knorpel-Ornamentik abgelöst, in der die festen Umrisse ganz verschwinden und Körperteile verzerrter Tiere und Fabelwesen, aus denen überall Wülste und Ranken hervorquellen können, ineinander überfließen.

Nachdem das Wort 'grotesk' mit den Ornamenten übernommen worden war, wurde es im Gebrauch, besonders im Französischen, bedeutend ausgeweitet und mit Wörtern wie ridicule, comique und burlesque gleichgesetzt.⁶

3) Erwin Gradmann: Phantastik und Komik. Bern 1957, S. 64.

4) Kayser: Das Groteske, S. 22.

5) Lee Byron Jennings: The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose. Berkeley, Los Angeles 1963, S. 158 Anm. 8. Jennings bezieht sich dabei auf die Arbeit von Robert R. Andersen: Beiträge zur Geschichte des Wortes 'grotesk'. Diss. Ohio State University 1958.

6) Vgl. P. Knaak: Über den Gebrauch des Wortes 'grotesque'. Greifswald, Diss. 1913.

Eine neue Erweiterung erfuhr der Begriff im 18. Jahrhundert, wo er auch auf andere Gebiete der Kunst übertragen wurde. Wieland nennt in seinen "Unterredungen mit dem Pfarrer von x x x" (1775) das Groteske eine "bloß phantastische" Karikatur, "wo der Maler, unbekümmert um Wahrheit und Ähnlichkeit, sich (wie etwa der sogenannte Höllebruegel) einer wilden Einbildungskraft überläßt, und durch das Übernatürliche und Widersinnige seiner Hirngeburten bloß Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuren Schöpfungen erwecken will."⁷ Das 18. Jahrhundert bezeichnete vor allem die Werke des "Höllebruegel" (Pieter Bruegel d.J.; um 1564 - 1638) als grotesk, während Hieronymus Bosch (um 1450 - 1516) erst später unter die Schöpfer grotesker Kunst eingereiht wurde.

In seiner Schrift "Harlekin oder die Verteidigung des Groteske-Komischen" (1761) verteidigte Justus Möser die von ihm als grotesk beurteilte Commedia dell'arte gegen die ablehnende Haltung des Klassizismus. Einer der bekanntesten Illustratoren der Commedia dell'arte war Jacques Callot (1592 - 1635) gewesen. Über ihn schrieb E.T.A. Hoffmann in der Einleitung zu seinen "Phantasiestücken in Callots Manier" (1813): "Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten, tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen..."⁸.

Im Sturm und Drang begegnet der Begriff 'grotesk' häufiger in seiner Anwendung auf die Literatur. Kayser schließt aus den

7) Zit. nach Kayser: Das Groteske, S. 31.

8) Zit. ebda. S. 41.

Belegen dieser Epoche, "daß man das Groteske als ästhetische Kategorie zu nehmen gewohnt ist."⁹ Um 1800 trat neben die ältere Auffassung des Grotesken als eine Art des Komischen - sei es der kapriziös-verspielten, karikaturistisch-satirischen, phantastisch verzerrten oder burlesk-groben Komik - die Bedeutung des Unheimlichen und Dämonischen. Noch in Friedrich Schlegels "Gespräch über die Poesie" (1800) wird das Groteske der Arabeske gleichgesetzt¹⁰ und als reizvolle Mischung heterogener Elemente und schöne "Verwirrung der Phantasie" gefaßt.¹¹ Erst in der Romantik wird der dämonische Charakter des Grotesken in den Vordergrund geschoben und - mehr in der Erzählkunst als in der Theorie - teilweise verabsolutiert.

Kapitel 2 Systematischer Überblick über einseitige Bestimmungen des Grotesken

(Die Unterordnung des Grotesken unter das Komische, Satirische und Dämonische)

Nachdem der Ursprung und die Richtung möglicher Weiterentwicklungen der Kategorie des Grotesken bezeichnet worden ist, soll die chronologische, hauptsächlich an Kayser's Arbeit orientierte Darstellung verlassen werden. Von jetzt an verfolgen wir die bereits angedeuteten Entwicklungs-

9) Kayser: Das Groteske, S. 43.

10) So auch Goethe in dem Aufsatz "Von Arabesken" (1798) aus Wielands "Teutschem Merkur"; ebenso Novalis, Gautier, Poe und Baudelaire. (Vgl. Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg 1956, S. 43.) Einige Novellen und Aufsätze Gogol's erschienen 1835 unter dem Titel "Arabeski". Gogol's groteske "Nase" wurde von Belinskij als "arabesk" bezeichnet. Der Terminus 'grotesk' dagegen findet sich bei den zeitgenössischen Kritikern Gogol's häufig im abwertenden Sinn. Z.B. nennt N.A. Polevoj die Personen aus Gogol's "Revisor" "urodli-vye groteski". (Zit. nach V. Zelinskij: Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach N.V. Gogolja. 4. izd. Moskva 1910, Bd. 1, S. 186.)

11) Zit. nach Kayser: Das Groteske, S. 53.

tendenzen in mehr systematisierender Weise, allerdings ohne die historische Perspektive ganz aufzugeben.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts lassen sich im wesentlichen drei verschiedene Definitionen der Kategorie des Grotesken feststellen, die bis in die heutige Diskussion hineinreichen. Allen drei Richtungen haftet eine gewisse Einseitigkeit an, die durch die spezifische gedanklich-gesellschaftliche Position ihrer Vertreter bedingt ist. Die drei Richtungen fassen das Groteske: 1) als Unterart des Komischen, 2) als besondere Ausprägung der Satire, 3) als Gestaltungsmittel einer dämonischen Weltsicht. Wir beschränken uns im folgenden, soweit irgend möglich, auf das Groteske in der Literatur, da sich der Begriff des Grotesken der Eigengesetzlichkeit der einzelnen Künste entsprechend differenziert.

1) Die Unterordnung des Grotesken unter das Komische findet sich in dem schon erwähnten Werk von Justus Möser "Harlekin oder die Verteidigung des Groteske-Komischen" und in Carl Friedrich Flögels "Geschichte des Grotesk-Komischen" (1788). "Die Neigung des Menschen zum Grotesk-Komischen oder zur Karikatur ist so alt wie irgendein anderer Zweig des Komischen", heißt es in der Einleitung, wo auch vom "Gefallen an dem Übertriebenen und Grob-Komischen" gesprochen wird.¹² Flögel behandelt das Theater bei verschiedenen Völkern (antike Komödie, Commedia dell'arte, Fastnachtsspiele, Marionettentheater, Schattentheater, Possenspiele usw.) wie überhaupt alles Burleske, Grob-Komische (Zirkus, Varieté, Volksbräuche usw.). "Die Kategorie des Grotesken wurde hier einerseits zu eng und andererseits viel zu weit gefaßt"¹³, zu eng, weil das Groteske auf das Komische reduziert und da-

12) Carl Friedrich Flögel: Geschichte des Grotesk-Komischen. Hrsg. v. Max Bauer. München 1914, S. 1.

13) Gerhard Mensching: Das Groteske im modernen Drama. Diss. Bonn 1961, S. 17.

zu Literatur und bildende Kunst außer acht gelassen sind, zu weit, weil jede Form grober Komik einbezogen wird.

In den Ästhetiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheint das Groteske zumeist als eine Unterart des Komischen. Autoren wie E. Hartmann, Eberhard und Krause betonen die karikaturietisch-komische Seite des Grotesken, bei F.Th. Vischer, Köstlin und Bohtz wird die phantastisch-humorvolle Seite in den Vordergrund gerückt.¹⁴ Auch in den meisten Ästhetiken des 20. Jahrhunderts wird das Grob-Komische oder die komisch-phantastische Verzerrung als Wesensmerkmal des Grotesken angegeben.¹⁵ Alle diese Definitionen geben jedoch nur wenig Aufschluß über das spezifische Wesen der Kategorie des Grotesken, da das Groteske dort entweder in die komische Posse oder in die willkürliche phantastische Verzerrung hinüberfließt.

Wohl das meiste Verständnis für die Kategorie des Grotesken unter den genannten Ästhetikern hat F.Th. Vischer gezeigt, der das Groteske als "das Komische in der Form des Wunderbaren" definiert.¹⁶ Bei Vischer finden sich z.B. klare Hinweise auf den Montage-Charakter des Grotesken, eine wichtige Tatsache, mit der wir uns noch eingehender beschäftigen werden. Vischer schreibt darüber: "Mechanismen, Pflanzen, Tiere werden zu Menschen und umgekehrt, sei es durch deutliche Verbindung von Gliedern und Teilen dieser verschiedenen Reiche, sei es durch unbestimmtes Hinüberspielen."¹⁷

14) Dazu vgl. Heinrich Schneegans: Geschichte der grotesken Satire. Straßburg 1894, S. 11-14.

15) Dazu einige Hinweise bei L.B. Jennings: The Ludicrous Demon, S. 161 Anm. 50.

16) Theodor Friedrich Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 2. Aufl. Hrsg. v. R. Vischer. München 1922, Bd. 2, S. 552 (§ 440).

17) Ebda. Bd. 4, S. 493 (§ 742).

2) Im 18. Jahrhundert hatten Wieland und Möser das Groteske nahe an die satirische Karikatur herangerückt. Diese Auffassung wurde von H. Schneegans in seiner "Geschichte der grotesken Satire" (1894) weiterentwickelt. Im Grotesken sieht Schneegans "eine spezielle Art von Karikatur"¹⁸. Nach seiner Meinung ist eine Karikatur dann grotesk, "wenn sie bis zur Unmöglichkeit übertreibt"¹⁹, denn "das Groteske beginnt, wo die Unmöglichkeit anfängt."²⁰ Schneegans, der sich ausführlich mit Rabelais beschäftigt, ordnet die groteske Satire vor allem der Renaissance und Reformationszeit zu, wo der "Zug ins Große, Kolossale, Übertriebene, Unmögliches"²¹, der für die groteske Satire charakteristisch sei, alle Menschen erfaßt habe.

Die Unterordnung des Grotesken unter die Satire ist in der sowjetischen Literaturwissenschaft die Regel, soweit man der Kategorie des Grotesken überhaupt Beachtung schenkt.

Ja. Ėl'sberg z.B. hält Groteske und Satire für identisch und schlägt deshalb vor, 'Groteske' durch 'Übertreibung' (preuveliĉenie) und 'Verschärfung' (zaostrenie) zu ersetzen.²²

Ju. Borev gesteht dem Grotesken innerhalb der Satire einen Eigenbereich zu: "Das Groteske ist die höchste Form der komödienhaften Übertreibung und Zuspitzung. Es ist eine Übertreibung, die der gegebenen Gestalt oder dem Werk einen phantastischen Charakter verleiht. Charakteristisches Merk-

18) Schneegans: Geschichte der grotesken Satire, S. 39.

19) Ebda. S. 40.

20) Ebda. S. 46.

21) Ebda. S. 485-486.

22) Vgl. Ja. E.Ėl'sberg: Nasledie Gogolja i Ŗĉedrina i sovetskaja satira. Moskva 1954, S. 140-141.

mal der Groteske ist nicht nur die Übertreibung der Grenzen der Wahrscheinlichkeit, sondern auch das Auftreten der abstrakten Stilisierung (uslovnost') in der Darstellung wenn auch nur einiger Züge der Erscheinung und, was besonders wichtig ist, das Hinaustreten der Gestalt über die Grenzen der Wahrscheinlichkeit, die Deformation der Gestalt."²³

Wie Borev vom Grotesken sagt, es stelle "mit äußerlichen, übertrieben deutlichen Zügen" den "inneren Gehalt, das Wesen der dargestellten Erscheinung" heraus,²⁴ so weist ihm ähnlich G. Nedošivin die Aufgabe zu, ein literarisches Ausdrucksmittel solcher sozialen Mängel zu sein, "die in der Wirklichkeit nicht eine unmittelbar sichtbare sinnliche Gestalt haben. So ist in den phantastischen Gestalten Saltykov-Ščedrin - in seinen Bürgermeistern mit fleischgefüllten Köpfen und kleinen Orgeln anstelle des Gehirns - eine tiefe realistische Wahrheit angelegt, die jedoch ihrem eigensten Wesen nach eine Darstellung in Gestalt einer wunderlichen und gleichzeitig komischen Unsinnigkeit fordert."²⁵ Nedošivin stützt sich hierbei auf Saltykov-Ščedrin, der den Polizeihauptmann aus seiner "Istorija odnogo goroda" als "gegenständliche Darstellung ungegenständlicher Verhältnisse" bezeichnete.

Den Gedanken der anschaulichen Verdichtung des unsichtbaren Wesens einer Erscheinung in der grotesken Gestaltung hat der bekannte Regisseur und Theoretiker des Theaters K.S. Stanislavskij formuliert. Im Gespräch mit E.B. Vachtangov bemerkte er über das Groteske: "Es ist die äußerliche,

23) Jurij Borev: O komičeskom. Moskva 1957, S. 212-213.

24) Ebda. S. 213.

25) G.A. Nedošivin: Očerki teorii iskusstva. Moskva 1953, S. 218.

klarste und kühnste Rechtfertigung eines gewaltigen, alles bis zur Übertriebenheit ausschöpfenden inneren Gehalts. Man darf die menschlichen Leidenschaften in allen ihren umfassenden Grundelementen nicht nur fühlen und erleben, man muß sie noch verdichten und ihre Erscheinung möglichst anschaulich machen, unwiderstehlich in ihrer Ausdruckskraft, kühn und mutig, an das Chargenhafte angrenzend. Das Groteske darf nicht unverständlich, mit einem Fragezeichen versehen sein. Das Groteske ist bis zur Unverschämtheit bestimmt und deutlich."²⁶

Die Ansicht, Phantastik und Übertreibung führten im Grotesken zu einer größtmöglichen Anschaulichkeit und Verdichtung auf bestimmte Grundfragen der satirischen Darstellung, trifft jedoch nur auf satirische Werke zu. Als allgemeine Bestimmung des Grotesken geht sie aber am Wesen dieser Kategorie vorbei. Die genannte Auffassung erfaßt nicht die spezifische Eigenart des Grotesken, sondern bezeichnet **e i n e m ö g l i c h e F u n k t i o n** grotesker Gestaltung. Sie wird dort einseitig, wo sie die satirische Funktion des Grotesken verallgemeinert und zum Wesen des Grotesken erklärt.

Unter den sowjetischen Autoren gesteht Ju. Mann dem Grotesken einen bedeutend größeren Grad an Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit zu als die vorhin erwähnten sowjetischen Autoren, obwohl auch bei ihm das Groteske dem Satirischen untergeordnet wird: "Das Verständnis der Groteske kann nicht auf solche Kategorien wie satirische Hyperbel, Verkleinerung (Litotes), Zerstörung der alltäglichen Richtigkeit, Phanta-

26) K.S. Stanislavskij: Stat'i, reči, besedy, pis'ma. Moskva 1953, S. 256. Bereits bei Schneegans findet sich die Feststellung: "Das groteske Bild muß stets verständlich sein, die Satire muß in demselben nicht bloß klar und durchsichtig sein, sie muß sogar in die Augen springen." (Geschichte der grotesken Satire, S. 307.)

stik, satirische Vergleiche und Metaphern usw. zurückgeführt werden", da diese Kunstgriffe nach Mann Bausteine der Satire sind, während es sich beim Grotesken um eine größere Kategorie handelt, "die diesen Mitteln der satirischen Darstellung ihren Stempel aufdrückt."²⁷ Mann konstatiert, daß sich im Grotesken die satirische Zuspitzung qualitativ ändert: "Sie begnügt sich nicht mehr mit der Unterstreichung, Verdichtung und Hervorhebung einiger Züge des Gegenstands und zerstört gleichsam seine eigene Struktur, schafft neue Gesetzmäßigkeiten und Verknüpfungen."²⁸ Der Künstler entfaltet vor dem Leser "gewissermaßen eine neue, g r o t e s k e W e l t, die ihm wesentlich wichtig und notwendig zur Aufdeckung realer Widersprüche ist. Eben deshalb ist die Groteske immer doppelschichtig: hinter den willkürlichen Linien der grotesken Welt (...) errät man die realen Züge der echten Wirklichkeit."²⁹ Obwohl auch Mann, wie die übrigen sowjetischen Literaturwissenschaftler, die satirische Funktion des Grotesken für das Wesen grotesken Gestaltens überhaupt ausgibt, geht er doch darin über die anderen hinaus, daß er die qualitative Besonderheit und die Doppelschichtigkeit des Grotesken betont. Die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes wird im Laufe der weiteren Darstellung deutlicher zutage treten.

3) Victor Hugo machte in der Vorrede zu seinem Drama "Cromwell" (1827), die zum Manifest der Romantiker wurde, das Groteske zum Kennzeichen aller nachantiken und nachklassizistischen Kunst. Das Groteske wurde damit zum Symbol der Zerstörung aller hergebrachten literarischen Normen. Es wurde als Gegenpol zum Erhabenen (sublime) in die Nähe

27) Jurij V. Mann: Zametki o groteske. In: Vidy iskusstva i sovremennost'. Moskva 1962. (Voprosy estetiki.5.), S. 140.

28) Ebda. S. 141.

29) Ebda. S. 141-142.

des Häßlichen gerückt und bezeichnete die kontrastreiche Verbindung disharmonischer Formen wie des Lächerlichen und des Monströsen. V. Hugo hält die ältere (spielerisch-komische) und die neue (schrecklich-dämonische) Bedeutung des Grotesken nebeneinander fest: "Le Grotesque ... est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre le comique et le bouffon."³⁰

In der romantischen Erzählkunst wurde das dämonische Weltempfinden zum entscheidenden Wesensmerkmal grotesker Gestaltung. Kayser sieht diese Tendenz in der "vernichtenden Idee des Humors" von Jean Paul vorbereitet.³¹ Der 'satanische' Humor fand seinen vollen Ausdruck zum erstenmal in den "Nachtwachen des Bonaventura" (1804). Hier entpuppt sich das Leben als das "Schellenkleid, das das Nichts umgehängt hat, um damit zu klingeln und es zuletzt grimmig zu zerreißen."³² Das Groteske als Ausdruck unheimlicher Bedrohung des Menschen findet sich bei E.T.A. Hoffmann in den "Phantasiestücken in Callots Manier" (1813-1815) und noch mehr in den "Nachtstücken" (1817). Denken wir nur an den "Sandmann" mit der unheimlichen Gestalt des Coppola, der lebensecht wirkenden Puppe Olympia und dem Wahnsinn Nathanaels. In Edgar Poes "Tales of the Grotesque and the Arabesque" (1840) bekommt das Groteske den Beiklang des Schaurig-Grausigen, das vom Autor mit mathematisch-kriminalistischer Minuziösität geschildert wird.

Diese Beispiele des 'dämonischen' Grotesken aus der Romantik sollen nur den weltanschaulichen Hintergrund skizzieren, den einige Autoren zum notwendigen Bestandteil jeder grotesken Gestaltung erklären. So z.B. W. Michel in seinem

30) Zit. nach Kayser: Das Groteske, S. 59.

31) Vgl. ebda. S. 56.

32) Zit. ebda. S. 63.

Buch "Das Teuflische und Grotleske in der Kunst", der das Grotleske als "Weltgrimasse" und "Darstellung des Weltwiderspruchs in seiner jokosen Form" bezeichnet.³³ Die Walzel-Schülerin E. Desalm postuliert in ihrer Dissertation über "E.T.A. Hoffmann und das Grotleske" als weltanschauliche Voraussetzung jeder Grotleske ein dualistisches Weltbild, gepaart mit einer pessimistisch-skeptischen Haltung. Der "Grotleskdichter", der den "metaphysischen Boden" unter den Füßen verloren hat, greift "zum Zerrbild, zur Grotleske und macht diese damit zum Zeugnis für die Zerstörung seines menschlichen Lebensgrundes."³⁴

Sehr viel vorsichtiger und differenzierter stellt Kayser das Dämonische als Wesensbestandteil des Grotlesken in den Vordergrund. Im Grunde vertritt Kayser aber dieselbe Vorstellung des Grotlesken, wie sie in der Romantik vorherrschend war. Kayser ist, wie L.B. Jennings bemerkt³⁵, bemüht, 'Dämonisches' in spielerische Gestaltungen des Grotlesken hineinzuninterpretieren, und weiß auf der anderen Seite mit dem spielerischen und komischen Element des Grotlesken nicht viel anzufangen. Der Schwerpunkt der Definition des Grotlesken liegt für Kayser eindeutig auf der Darstellung der fremd und unheimlich gewordenen Welt, in der die "Kategorien unserer Weltorientierung versagen" und dem Leser der Boden

33) Wilhelm Michel: Das Teuflische und Grotleske in der Kunst. 11. Aufl. München 1911, S. 76.

34) Elli Desalm: E.T.A. Hoffmann und das Grotleske. Diss. Bonn 1930, S. 68.

35) L.B. Jennings schreibt über Kayser: "However, one feels that for him the essence of the grotesque lies in the terror, not in the play. Our own standpoint is that the essential feature is the exact balance of terror and play, of the demonic and the ludicrous, the horrible and the ridiculous. Far from showing, in his final summary, how the various comic elements (e. g. , play, Satanic laughter) enter into the grotesque, Kayser, for the most part, merely confirms that they have been encountered in the course of the book." (The Ludicrous Demon, S. 163 Anm. 59.)

Jurij Mann kritisiert an Kayser, daß die Komik und teilweise auch die Satire aus seinem Begriff des Grotlesken ausgeschlossen sind und deshalb von einem Niedergang des Grotlesken im Realismus die Rede ist. (Grotleske v literature. Moskva 1966, S. 72-73.)

unter den Füßen weggezogen wird, auf der Gestaltung des "Es" das den Einbruch spukhafter und unfaßbarer impersonaler Kräfte in unsere Welt bezeichnet. Nach Kayser kommt dem Grotesken die Aufgabe zu, "das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören."³⁶ Da Kayser die "Höhe der Begriffsbestimmungen zwischen 1770 und 1830"³⁷ offenbar als Maßstab allen grotesken Gestaltens ansieht, verwundert es nicht, daß er dem Grotesken in der Moderne sehr viel weniger gerecht wird. Die nachromantische und moderne Groteske enthält Kayser zu wenig 'Dämonisches', 'Abgründiges' und 'Übernatürliches' und ist in seinen Augen deshalb mit dem Mangel der "Verharmlosung" behaftet.

Wie Kayser selbst in dem harmlosen Groteskebegriff vor 1800 'Unheimliches' aufspürt, gelangt er von seiner 'dämonischen Definition auch zu einer falschen Einschätzung Hegels. In Hegels Begriff des Grotesken sieht Kayser einen "Bezug auf das Übersinnliche und Außermenschliche", ein "Übersichthinausweisen in einen Raum der höheren Mächte."³⁸ Hegel ist für ihn "der letzte Denker, der in seiner Deutung des Grotesken die metaphysischen Tiefen des Phänomens ermißt, in die der Blick der Späteren nicht mehr zu dringen vermag."³⁹

Für Hegel hat das Groteske als noch unentwickelte Anfangsstufe der Kunst seinen Platz im Abschnitt über die "phantastische Symbolik" zur Bezeichnung der "Verworrenheit" der altindischen Kunst mit ihren "Gestaltungen einer gärenden Phantasie".⁴⁰ Grotesk an der indischen Kunst ist für Hegel vor allem die Verzerrung und "Maßlosigkeit ihrer Gebilde"⁴¹

36) Vgl. Kayser: Das Groteske, S. 193-203.

37) Ebda. S. 112.

38) Ebda. S. 110.

39) Ebda. S. 108.

40) Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Ästhetik, Hrsg. v. F. Bassenge. 2. Aufl. Frankfurt a.M. o.J. [1965], Bd.1, S. 326.

41) Ebda. S. 331.

und die "Vermischung des Natürlichen und Menschlichen"⁴²
wie überhaupt die "Vermischung einander widerstrebender
Elemente."⁴³

Es scheint uns auf keinen Fall möglich, den in das logisch-
historische System Hegels integrierten Begriff des Grotes-
ken ohne nähere Erklärung mit "Übersinnlichem" und "Außer-
menschlichem" in Verbindung zu bringen, wie Kayser das tut.
Man gewinnt den Eindruck, als sei das ein spezifischer Zug
des Grotesken bei Hegel, der damit in die Nähe der romanti-
schen Theorie gerückt würde. Dabei geht es Hegel in seiner
Bestimmung des Grotesken um nichts anderes als um den Bezug
auf ein panlogisches "Göttliches", der in seiner Ästhetik
jeder künstlerischen Gestaltung zugrundegelegt ist. Uns
scheint, daß Kayser mit seiner romantisierenden Terminologie
Hegels Gedanken nur inadäquat erfaßt.

Es hat sich gezeigt, daß auch die Identifizierung des Grotes-
ken mit einem dämonischen Weltgefühl vorwiegend romantischer
Prägung zu sehr einseitigen Einschätzungen führen kann und
nicht geeignet ist, das Wesen der Kategorie des Grotesken
umfassend zu erhellen.

Kapitel 3 Die Struktur grotesker Objekte

Die einseitigen Zuordnungen des Grotesken zum Komischen,
Satirischen oder zu einer dämonischen Weltauffassung entste-
hen oft aufgrund der Auswahl des Materials. Da die meisten
Autoren durch Verallgemeinerung des von ihnen zugrunde geleg-
ten Materials zur Definition des Grotesken vordringen, haftet
den Definitionen oft die Einseitigkeit und Begrenztheit der
ausgewählten Beispiele an. Auf diese Weise bleibt die Frage
nach dem Maßstab für die Beurteilung des Grotesken letztlich
offen.

42) Ebda. S. 334.

43) Ebda. S. 414.

Einen Standpunkt, der umfassender als die bisher dargestellten Positionen ist, vertritt L.B. Jennings. Seine Bestimmung des Grotesken lautet: "We may say that the grotesque object always displays a combination of fearsome and ludicrous qualities - or, to be more precise, it simultaneously arouses reactions of fear and amusement in the observer."⁴⁴ Er begründet seine Auffassung rein empirisch: "Since theories of the grotesque have likewise always fluctuated between the ideas of unearthly horror and ridiculous buffoonery or playful embellishment, it is reasonable to suppose that these seemingly contradictory tendencies are combined in the phenomenon itself and that the mechanism of their combination is the key to its understanding."⁴⁵ Der Titel von Jennings' Arbeit "The Ludicrous Demon" enthält in prägnanter Form die von ihm vertretene Ansicht über das Groteske als Kombination des Schrecklichen und des Lächerlichen. Jennings konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die "qualities of the object, not the kind of hypothetical 'world' from which it issues forth."⁴⁶ Durch eine Strukturanalyse grotesker Objekte kommt Jennings zu dem Schluß, daß sich diese durch ein hohes Maß an Verzerrung (distortion) auszeichnen, wobei die Verzerrung nicht bis zur Unkenntlichkeit führen darf, sondern beheimatet ist im "borderland between recognizable and unrecognizable form".⁴⁷ Im Grotesken wird die erfahrene Wirklichkeit, insbesondere die menschliche Gestalt, zu einer Art "Anti-Norm" rekombiniert, aber so, daß hinter der Anti-Norm die Norm erkennbar bleibt. Ähnlich hebt Th. Cramer in seiner Dissertation "Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann"

44) Jennings: The Ludicrous Demon, S. 10.

45) Ebda. S. 11.

46) Ebda. S. 7.

47) Ebda. S. 9.

hervor, es sei dabei wichtig, "daß irgendwo ein rationaler Maßstab des Normalen besteht, an dem gemessen die Irrationalität des Grotesken beunruhigend deutlich zu werden vermag."⁴⁸ Treffend scheidet Jennings die Karikatur von der grotesken Gestaltung, ein Problem, um das sich vorher Schneegans eingehend bemühte⁴⁹: "The grotesque displays something more than the superficial distortion of most caricature, which alters the outlines of a given original and gains its effect by exaggerating a part with respect to the whole; it is rather a distortion that penetrates to the bases of our perception of reality."⁵⁰

Eine Reihe weiterer wichtiger Bemerkungen über die groteske Objektstruktur finden wir in G.R. Tamarins "Teorija groteske".⁵¹ Für die Verworrenheit des Buches und seine psychologisierenden Exkurse wird man durch eine große Materialfülle und eine Menge treffender Beobachtungen entschädigt. Die allgemeine Definition des Grotesken bei Tamarin lautet: "Man definiert das Groteske als eine Montage disparater Elemente, das heißt aber nicht, daß das groteske Objekt oder Geschehen ein "zusammengesetztes" sein muß: auch eine ungewöhnliche Perspektive, Verlust an Qualitäten (Entartung, Depersonalisation) und die Einstellung des Zuschauers kann die nötige "innere" Disharmonie und Deformität schaffen und den Eindruck des Grotesken erwecken."⁵² Tamarin zählt mehrere Kombinationsmöglichkeiten disparater Elemente auf, die auf den ersten Blick merkwürdig scholastisch wirken, dabei aber nicht wertlos sind. Die groteske Montage kann z.B. entstehen aus: Tragik +

48) Thomas Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München 1966. (= Zur Erkenntnis der Dichtung. 4.), S. 21.

49) Vgl. Schneegans: Geschichte der grotesken Satire, S. 39-53.

50) Jennings: The Ludicrous Demon, S. 9.

51) G.R. Tamarin: Teorija groteske. Sarajevo 1962. (Pogledi. Biblioteka za domaću i stranu esejistiku.)

52) Ebda. S. 137.

Komik - Pathos. Diese Formel besagt, daß sich komische und tragische Momente im grotesken Objekt derartig vermischen, daß sie in der Synthese ihre ursprünglichen Qualitäten verlieren, das tragische sein Pathos, das komische seine emotionale Wirkung. Andere Formeln grotesker Montage sind: Grausamkeit + Komik oder Unsinn; Komik + Alogismus oder Phantastik; Entartung des Komischen oder Tragischen; ins Ungeheuerliche übertriebene Karikatur usw.

Tamarin konstatiert, daß das Groteske im Unterschied zu Kategorien wie Tragik, Komik oder Phantastik weniger inhaltlich bestimmt ist, ja daß es vor allem die formale Struktur einer Montage von Disparatem ausdrückt. Daraus resultiert die "Beweglichkeit" und "Relativität" der Inhalte des Grotesken. Tamarin weist darauf hin, daß man wohl von einem tragischen oder komischen Leben, nicht aber von einem grotesken Leben sprechen könne.⁵³ Das Groteske ist in erster Linie die Form der Kombination disparater Elemente in einem Objekt, die mit "potentiellen Inhalt" gefüllt ist. "Potentielle Inhalte" sind das Komische, Tragische, Sinnlose, Grausame, Infantile, Phantastische usw.

Auch Th. Cramer vertritt die Ansicht, "daß es kein groteskes Ding an sich gibt, sondern vielmehr das Groteske sich als eine Funktion der unangemessenen Umgebung definiert."⁵⁴ Er charakterisiert das Groteske als "Spannungszustand", der dadurch zustandekommt, daß die Spannungspole (Komik und Grauen) "zu einem akausalen und gleichwohl unlösbaren Situationsgefüge verklammert werden."⁵⁵ Cramer gibt damit zwei wichtige Hinweise, die die groteske Montage disparater Elemente näher bestimmen. Die Verklammerung zu einem "unlösbaren Situationsgefüge" besagt, daß die disparaten Elemente

53) Ebda. S. 7.

54) Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann, S. 20.

55) Ebda. S. 22.

einander nicht gleichgültig gegenüberstehen dürfen, sondern einen konkreten, integrierten Organismus darstellen müssen, wenn Grotteske entstehen soll.⁵⁶ Zum anderen legt Cramer mit Recht Wert darauf, daß im Grottesken ein "Spannungs-" und kein "Kausalitätsverhältnis" vorliegt. Diesen Gedanken nimmt er auch in seine Definition des Grottesken als "Umschlag der Komik ins Irrationale durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung" auf.⁵⁷ Eine rational einsichtige Kombination disparater Elemente würde nicht die verwirrende oder unheimliche Wirkung hervorrufen, die das Grotteske ausübt.⁵⁸

Obwohl das Grotteske in erster Linie ein Spannungsverhältnis disparater Momente im grottesken Objekt darstellt, - man denke daran, daß das Wort 'grottesk' im alltäglichen Gebrauch meist ein schreiendes Mißverhältnis bezeichnet - ergibt sich aufgrund seiner Struktur eine auffällige Nähe zu bestimmten Motiven. Das heißt natürlich nicht, daß diese Motive grottesk sind, sondern daß sie häufig grottesk gestaltet werden, weil ihr Aufbau eine Affinität zur grottesken Montage aufweist. Wir wollen uns auf einige wenige Motive beschränken.

Der Traum steht dem Grottesken nahe, weil auch er sich der Technik der Montage auseinanderstrebender Elemente bedient. Die Welt des Traums ist lächerlich und monströs zu-

56) Vgl. Jennings: "Even when the grotesque object is made up of parts that our intellect knows to be disparate, it must appear integrated to some lower perceptive faculty. It is, in a sense, an organic whole, in that a living creature is represented, an "organism" made up of parts that should not function together but plainly do so. The grotesque has substance, vigor, and depth; a conglomeration of disparate parts is not grotesque unless the resulting creature takes on a life of its own." (The Ludicrous Demon, S. 10.)

57) Cramer: Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann, S. 19.

58) Mit Hilfe dieses Kriteriums lassen sich z.B. die Werke der modernen Malerei und Literatur, die auch aus der Montage disparater Elemente leben, vom Grottesken abgrenzen.

gleich, weil in ihr alogisch heterogene Dinge in fremdartiger und verblüffender Weise verknüpft werden. Ein anderes für die groteske Gestaltung geeignetes Motiv ist der **W a h n s i n n**. Es hat vor allem bei den Romantikern vielfach Verwendung gefunden. Der Wahnsinn sprengt die Normen der gewohnten Welt und erlaubt die Verknüpfung entlegenster Bereiche.

Das Motiv der **F l u c h t** findet sich häufig in grotesker Gestaltung, da es oft Angst und Komik vereint. Die **k o m i s c h e S c h i l d e r u n g e i n e s t r a g i s c h e r G l e s c h e h e n s**, z.B. des Todes, schlägt ebenfalls leicht in Groteske um.

M a r i o n e t t e n und **A u t o m a t e n** sind in grotesken Werken nicht selten anzutreffen. Sie sind für sich genommen nicht grotesk. "Grotesk aber ist es, wenn die Gestalten der Commedia dell'arte und aller ihr folgenden Dramatik zu mechanisch bewegten Gliederpuppen werden, wenn in das Organisch-Beseelte das Mechanisch-Seelenlose eindringt und unsere Welt dadurch entfremdet. Die Puppen des Marionettentheaters würden erst grotesk, wenn sie ein eigenes Leben gewännen und aus ihrer Welt in unsere träten."⁵⁹

Kapitel 4 Das Groteske als literarische Kompositionsstruktur

Die Analyse der Struktur grotesker Objekte stößt auf eine grundlegende Schwierigkeit. Die Beurteilung dessen, ob ein Werk grotesk zu nennen sei oder nicht, ist nach den bisher erwähnten Bestimmungen des Grotesken weitgehend von der subjektiven Aufnahme des Lesers oder Betrachters abhängig.

59) Kayser: Das Groteske, S. 209-210 Anm. 27. Aus diesem Grund ist die Marionettenhaftigkeit Gogol'scher Typen für sich genommen noch nicht grotesk. Das Groteske entsteht erst dort, wo sich marionettenhaft-komische und menschlich-tragische Züge in einer Gestalt durchdringen. Vgl. Teil III, Kap. 4, S.262 der Arbeit.

Kriterium des Grotesken ist damit letztlich die Psychologie der Rezeption.

Wir erinnern uns, daß Wieland z.B. das Groteske von der Aufnahme her bestimmte. Nach Wieland erregt das Groteske "Gelächter, Ekel und Erstaunen." W. Michel charakterisierte die Wirkweise des Grotesken als Hervorbringen von "Mischgefühlen", welche "die Seele in peinliche Verwirrung setzen und zu allem anderen noch die Empfindung des Schwindels gesellen."⁶⁰ Wie einleuchtend diese psychologischen Kriterien auch sein mögen, so befriedigen sie doch wenig, da sie keine festen Maßstäbe enthalten. Auch Kayser sieht die Schwierigkeit der Bestimmung des Grotesken von der Aufnahme her, meint aber, es sei unmöglich, aus diesem "Zirkel" herauszukommen.⁶¹

Einen unserer Meinung nach sehr fruchtbaren Versuch, das rein psychologische Moment gegenüber der objektiver zu bestimmenden Struktur des Kunstwerks zurückzudrängen, hat Gerhard Mensching in seiner Dissertation über "Das Groteske im modernen Drama" unternommen. Mensching greift dort die Frage auf, ob sich nicht unabhängig von der Wirkung eine Definition geben läßt, "die es der literaturwissenschaftlichen Betrachtung ermöglicht, von einer grotesken Struktur zu sprechen, die sich in relativer Unabhängigkeit vom Aufnehmenden an bestimmten Phänomenen aufzeigen läßt."⁶² Zur Beantwortung dieser Frage führt Mensching den Begriff der 'Darstellungsebene' ein: "Von 'Darstellungsebenen' sprechen wir in Bezug auf den Grundcharakter eines Kunstwerks, der sich in der Darstellungsweise niederschlägt und damit dem Aufnehmenden zum Hinweis wird, auf welche Ebene der Betrachtung"

60) Wilhelm Michel: Das Teuflische und Groteske in der Kunst, S. 60.

61) Vgl. Kayser: Das Groteske, S. 195.

62) Mensching: Das Groteske im modernen Drama, S. 24.

tung er sich zum adäquaten Verständnis des Werkes einzustellen hat. Ein Werk kann auf der Ebene der Realistik, der Phantastik, des Komischen oder Tragischen, oder, wie bei diesem Beispiel aus der bildenden Kunst, des Ornamentalen bzw. des 'Darstellerischen' gestaltet sein."⁶³ (Letzteres bezieht sich auf die Vermischung von Linienspiel und darstellerischer Gestaltung im grotesken Ornament.)

Wenn diese Darstellungsebenen auch nicht gänzlich von der Aufnahme zu trennen sind, so besitzen sie doch einen größeren Grad an Verbindlichkeit als Termini wie: unheimlich, monströs, entsetzlich, possenhaft, burlesk, verzerrt, willkürlich, übertrieben usw. Die Darstellungsebenen sind gewissermaßen objektivierte Gestaltungs- und Rezeptionsformen, die nicht ins völlige Belieben des Aufnehmenden gestellt sind.

Das Groteske definiert Mensching nun als "Wechsel der Darstellungsebenen".⁶⁴ Er schreibt über die groteske Struktur: "Zwei Aspekte überschneiden sich, zwei Ebenen werden überlagert, der Betrachter findet keinen festen Ort, keinen Blickwinkel, von dem aus das Dargebotene eine sinnvolle Ordnung offenbarte."⁶⁵ Das Groteske zeichnet sich durch "Zwitterhaftigkeit, Täuschung und Irreführung" aus.⁶⁶

"Jeder Groteske eignet die gebrochene Form. Paradoxie und Unstimmigkeit sind nicht allein am dargestellten Gegenstand zu beobachten, die Vereinigung des Disparaten, ein Grundzug allen grotesken Gestaltens, führt nur dann wirklich zur Groteske, wenn zugleich die Vereinigung disparater Darstellungsebenen vorliegt."⁶⁷

63) Ebda. S. 29.

64) Ebda. S. 24.

65) Ebda. S. 33.

66) Ebda. S. 34.

67) Ebda. S. 35.

Die Definition des Grotesken als Wechsel und Überschneidung disparater Darstellungsebenen ist zwar sehr formal, hat aber gegenüber vielen anderen Bestimmungen des Grotesken den Vorteil, daß sie klarere Abgrenzungen ermöglicht und sich deshalb als Arbeitsmethode besser eignet. In Anbetracht der formalen Natur dieser Definition ist einzusehen, daß die Darstellungsebenen des Komischen, Tragischen, Realistischen und Phantastischen nicht zu eng gefaßt werden dürfen.

Mit Hilfe der Definition des Grotesken als Wechsel disparater Darstellungsebenen läßt sich das Phantastische genau vom Grotesken abgrenzen. Grotesk ist demnach nicht das Phantastische, sondern erst der unerwartete Wechsel von phantastischer und realistischer Darstellungsebene. "Die Signatur des Grotesken im Bereich der Phantastik ist das bewußte Vexierspiel mit Phantasma und Realität."⁶⁸ Demzufolge kann man Märchen und märchenhafte Erzählungen nicht als grotesk bezeichnen.⁶⁹ E. Desalm gibt folgende Begründung für die Ausklammerung des Märchens aus dem Bereich des Grotesken: "Auch das Märchen baut sich auf dem Phantastischen auf; aber

68) Ebda. S. 37.

69) Ausdrücklich ausgeschlossen aus dem Umkreis des Grotesken ist das Märchen auch bei Kayser, der als Begründung anführt, daß zum Grotesken die Verfremdung des Vertrauten gehöre, was beim Märchen nicht zutrefte. (Vgl. Das Groteske, S. 198-199.) Th. Cramer betont, daß dem Märchen der für das Groteske charakteristische Überraschungseffekt fehlt: "Sobald wir nämlich bereit sind, die Distanz zum Grotesken, den Widerstand gegen das Un erklärliche aufzugeben, uns in eine dem grotesken Bild oder Ereignis angemessene Umgebung zu versetzen, uns an sie zu adaptieren, hört das Groteske auf, grotesk zu sein...". (Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann, S. 21.) Ju. Manņ dagegen bezieht die märchenhaften Stücke von Evgenij Švarc in den Bereich des Grotesken ein. (Vgl. O groteske v literature, S. 103-122.) Auch O. Bartoš rechnet das Märchen zu den grotesken Gestaltungen. (Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske. In: Umjetnost riječi 9 (1965), S. 77.)

in ganz anderer Weise ist es hier beteiligt. Das Märchen lebt vollständig im Phantastischen, es holt seine Gestalten zwar ... aus dem täglichen Leben; aber einmal in seinen Bereich gezogen, unterstellt es sie vollkommen unalltäglichen Lebensbedingungen. Mit Bewußtheit rückt es von der Wirklichkeit ab, will nichts mit ihr zu tun haben, läßt seine Gestalten ganz in der märchenhaften Umwelt aufgehen, ohne daß diese eine Erinnerung oder Ahnung des realen Lebens hätten. Es verzichtet darauf, für realisierbar gehalten zu werden, es gibt sich lediglich als ein höheres, sehnsüchtig umworbenes Traumland.⁷⁰ Im Märchen ist also die phantastische Darstellungsebene vorausgesetzt und durchgehalten. Es gibt keine realistische Darstellungsebene, mit der sie sich kreuzen könnte.

Die Bedeutung der Ebene der Realität als Gegenpol zur Phantastik ist schon verschiedentlich hervorgehoben worden. M. Untermann schreibt dazu: "Es ist die merkwürdige Erscheinung, daß die phantastischen Gebilde von einem ganz realen unscheinbaren Boden aufschließen, was die groteske Wirkung viel krasser macht, als wenn sie aus einem noch so abenteuerlichen Fabellande stammen würden."⁷¹ Genauer gesagt kommt das Groteske erst durch die Montage der beiden Darstellungsebenen zustande. Über das Zusammenstoßen von Phantastik und Realität bei Christian Morgenstern bemerkt Leo Spitzer: "Zur Groteske gehört nicht nur der Salto mortale ins Phantastische, sondern auch der feste Grund und Boden einer konkreten Wirklichkeit: das Nirgendwo stößt bei Morgenstern hart mit dem Ewig-Nachbarlichen zusammen: die Phantasie Morgensterns benutzt denn auch das Reale unserer modernen

70) Desalm: E.T.A. Hoffmann und das Groteske, S. 63.

71) Mally Untermann: Das Groteske bei Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann, Morgenstern und Wilhelm Busch. Diss. Königsberg 1929, S. 55.

Großstadtkultur als Trampolin für seine Riesenkapriolen."⁷²
 Th. Cramer verallgemeinert diese Erfahrung, wenn er betont,
 "daß die gewohnte normale Welt, der sich das Groteske ent-
 gegensetzt, nicht nichtig wird, sondern als Spannungspol
 der phantastischen Welt gegenübersteht."⁷³

Im Grotesken wechseln die Darstellungsebenen des Realisti-
 schen und Phantastischen nicht nur miteinander ab, sondern
 werden ineinander geschoben, und zwar so, daß Phantastisches
 auf die Ebene der Realität projiziert, für Realität ausge-
 geben wird, wie das z.B. in Gogol's "Nase" oder in Kafkas
 "Verwandlung" der Fall ist. Daß die Transponierung des
 Phantastischen auf die realistische Darstellungsebene ein
 wesentliches Merkmal grotesker Gestaltung ist, wurde bereits
 von einigen Autoren bemerkt. So z.B. von J.E. Poritzky:
 "In der Groteske wird die Phantasie des Lesers nicht im ge-
 ringsten respektiert; die Groteske gebärdet sich vielmehr
 ganz realistisch und ist von absichtlich pedantischer Genau-
 igkeit in der Angabe von Ungeheuerlichkeiten."⁷⁴ Noch genau-
 er drückt sich E. Desalm aus: "Von vornherein tritt hier
 das Phantastische als durchaus reale Größe auf, es berück-
 sichtigt keine Distanz zur Wirklichkeit, es rückt nicht ab,
 sondern es verlangt, selbst als Realität hingenommen zu
 werden. Der realistische Hintergrund ist geradezu das Ent-
 scheidende. Denn indem die Groteske das Phantastische als
 das Unmögliche wahr wissen will, indem sie den Realismus
 derart ausdehnt, gerät sie in Konflikt mit der Welt des Tat-
 sächlichen, die neben dem Phantastischen einen Teil ihres
 zweigeteilten Wesens ausmacht."⁷⁵

Die Abgrenzung von Groteske und Phantastik soll an zwei

-
- 72) Leo Spitzer: Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst
 Christian Morgensterns. In: Motiv und Wort. Studien zur
 Literatur- und Sprachpsychologie. Leipzig 1918, S. 88.
- 73) Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann, S. 21.
- 74) J.E. Poritzky: Dämonische Dichter. München 1921, S. 101.
- 75) Desalm: E.T.A. Hoffmann und das Groteske, S. 64.

Beispielen veranschaulicht werden. W. Kasack bezeichnet die Beschreibung des Erdgeistes Vij in der gleichnamigen Novelle Gogol's als "dämonisch-grotesk", da in ihr "Maß und Form durch dunkle Kräfte zerstört sind".⁷⁶ Es zeigt sich hier, daß die Kriterien des Grotesken von Kayser, die Kasack übernimmt, keine genaue Bestimmung des Grotesken enthalten, so daß die schaurig-phantastische Schilderung des Vij zur Groteske erklärt werden kann. Aber auch eine noch so intensive Steigerung dämonischer Phantastik bleibt phantastisch und ergibt immer noch keine Groteske, wie Kasack meint.

Ein Beispiel für das Entstehen eines grotesken Effekts durch plötzliches Umschalten von der realistischen auf die phantastische Darstellungsebene findet sich dagegen in der Novelle "Grobovščik" aus Puškins "Povesti Belkina". Der Sargmacher Adrian Prochorov kehrt von der Silberhochzeit des deutschen Schusters Gottlieb Schulz betrunken nach Hause zurück und schläft sofort ein. Wörtlich geht die Geschichte weiter: "Draußen war es noch dunkel, als man Adrian weckte."⁷⁷ Das Wecken und die darauf folgenden Ereignisse spielen sich im Traum des Sargmachers ab, der Leser wird jedoch zunächst in der Meinung belassen, daß das Geschehen in der Realität vor sich geht. Am Anfang ist auch der Traum des Sargmachers ganz "realistisch". Er befaßt sich den ganzen Tag mit Vorbereitungen für ein Begräbnis. Als er aber spät abends nach Hause kommt, sieht er zu seinem Schrecken, daß sich dort eine Gruppe von Männern und Frauen drängt, in denen er lauter von ihm beerdigte Personen erkennt. Einer zieht Adrian Prochorov zur Rechenschaft, weil er in einem Kiefersarg, statt wie ausgemacht in einem Eichensarg begraben wurde. Auch die übrigen empören sich und bedrohen den Sargmacher. In diesem

76) Wolfgang Kasack: Die Technik der Personendarstellung bei N.V. Gogol'. Wiesbaden 1957 (Bibliotheca Slavica), S.81.

77) A.S. Puškin: Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. 2. izd. Ak. Moskva 1956-1958, Bd. 6, S. 125.

Augenblick erwacht er aus seinem Angsttraum. Der groteske Effekt wurde hier also durch einen "Betrug" des Lesers erreicht. Der Leser legt auch dort, wo das Geschehen ins Phantastische übergeht, immer noch den Maßstab der Realität an und wird angesichts der Steigerung der Phantastik immer ratloser. Da jedoch vom Schluß her das Ganze als Traum motiviert wird, liegt hier keine groteske Struktur der Novelle vor, sondern nur ein 'einmaliger' grotesker Effekt.

Problematischer als die Abgrenzung des Grotesken von der Phantastik ist das Verhältnis von Groteske und Tragikomik. Nach der Definition des Grotesken als Wechsel disparater Darstellungsebenen - wie z.B. der komischen und tragischen - fallen Groteske und Tragikomik zusammen. Kayser etwa sieht vor allem in den Dramen des Sturm und Drang (Lenz) und in den Äußerungen der Romantiker (F. Schlegel) eine innere Zusammengehörigkeit von Tragikomik und Groteske. "Die Geschichte des Grotesken auf dem Felde des Dramas stellt sich weit hin als die Geschichte der Tragikomödie dar."⁷⁸ Im Anschluß an Kayser sieht auch Mensching im Tragikomischen "die bevorzugte Erscheinungsform des Grotesken im Drama."⁷⁹

Trotz der unbezweifelbaren Nähe von Groteske und Tragikomik scheint uns eine vollkommene Identifizierung beider Kategorien nicht gerechtfertigt. Das Tragikomische ist ein viel weiterer Begriff als das (aus dem Wechsel und der Vermischung von komischer und tragischer Darstellungsebene resultierende) Groteske. Nicht jede Tragikomödie ist grotesk, aber jede aus der Überschneidung von Komik und Tragik entstandene Groteske hat eine Kompositionsstruktur, die man als tragikomisch bezeichnen kann. Die allgemeine Definition Menschings bedarf in diesem Punkt also einer Einschränkung. Karl S. Guthke behandelt in seiner umfassenden "Geschichte

78) Kayser: Das Groteske, S. 56.

79) Mensching: Das Groteske im modernen Drama, S. 41.

und Poetik der deutschen Tragikomödie" das groteske Drama als spezielle Ausprägung des Tragikomischen. Er nennt das Groteske "ein Phänomen, das mit dem Tragikomischen zwar das Desorientierende gemeinsam hat, aber in dessen Art entscheidend abweicht."⁸⁰ Er bestimmt das Groteske im Gefolge von Kayser als "ein auf lächerliche Weise Ungeheuerliches, chaotisch Abgrundiges, Dämonisches in derart phantastischer Verzerrung, daß es zugleich verblüfft, verfremdet, grausen und lachen macht."⁸¹ Mit Hilfe dieser Merkmale läßt sich aber, wie wir bereits gesehen haben, die Eigentümlichkeit des Grotesken nur annähernd erfassen.

Doch darüber hinaus findet sich bei Guthke die weiterführende Andeutung, daß das Groteske "kaum ein Komisches, gewiß nichts Tragisches, eher ein Drittes, das auf ein Unheimliches verweist," enthält, demgegenüber "klärendes Erfassen und Sinnsuche zum Versagen verurteilt sind".⁸² Im Unterschied dazu hat das Tragikomische seinen Reiz in der "unendliche(n) Durchdenkbarkeit des komplizierten Mechanismus, mit dem T r a g i s c h e s und K o m i s c h e s ineinandergreifen."⁸³

Einige wertvolle Hinweise über diese 'dritte' Qualität des Grotesken, die weder Tragik noch Komik ist, finden sich bei Tamarin. Nach Tamarin ist das Tragikomische die Kategorie, die dem Grotesken am nächsten ist.⁸⁴ Aber "bei der Tragikomik bleiben auch in der neuen Synthese die früheren Qualitäten bewahrt, bei der Groteske entsteht eine Mischung und das Gefühl der Deformiertheit."⁸⁵ "Bei der Tragikomik ist

80) Karl S. Guthke: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961, S. 18.

81) Ebda.

82) Ebda.

83) Ebda.

84) Vgl. Tamarin: Teorija groteske, S. 24.

85) Ebda. S. 31.

die Tragik tragisch und die Komik komisch. Wir wissen, worüber wir lachen (...) und warum wir weinen (...). Bei der Groteske sind unsere Reaktionen oft ganz paradox."⁸⁶

Die Deformierung der Tragik äußert sich z.B. in der ausgesprochen anti-pathetischen (aggressiven, nicht einfühlenden) Einstellung der Groteske gegenüber ihrem Objekt. Die deformierte Tragik erhält oft den Beiklang des Schrecklichen, die deformierte Komik den des Absurden.⁸⁷

Wir wollen die Begriffe so handhaben, daß 'tragikomisch' dort verwendet wird, wo Tragik und Komik unter Bewahrung ihrer ursprünglichen Qualitäten einander wechselseitig steigern und bedingen;⁸⁸ 'grotesk' dort, wo Tragik und Komik einander durchdringen und eine qualitativ neue Synthese bilden, in der ihre ursprünglichen Eigenschaften deformiert sind.

Das Groteske, das als Wechsel disparater Darstellungsebenen in einem Werk definiert ist, stellt keine Gattungsbezeichnung dar. Die groteske Struktur ist an keine spezielle Gattung gebunden, und eine Entsprechung wie 'tragisch' und 'Tragödie' läßt sich nicht herstellen.⁸⁹ Aus diesem Grund ziehen wir es mit Mensching vor, von 'dem Grotesken' und

86) Ebda. S. 32.

87) Vgl. ebda. S. 33, 99.

88) Vgl. Guthke über das Tragikomische: "Durch die Tragik der Vergeblichkeit wird die komische Konstellation nicht im geringsten aufgehoben, im Gegenteil: das Komische sticht um so greller durch das Tragische, und umgekehrt erhöht es seinerseits das Tragische ins fast Verzweiflungsvolle, und beides geschieht in einem unlösbaren Zugleich. ... Greifen beide Steigerungsrichtungen integrativ ineinander, so haben wir das komplex einheitliche Phänomen des Tragikomischen vor uns ..." (Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, S. 14.)

89) Vgl. Mensching: Das Groteske im modernen Drama, S. 166.

nicht von 'der Groteske' zu sprechen.

In der Definition Menschings, der wir uns im großen und ganzen anschließen, bezeichnet das Groteske eine literarische Struktur. Insoweit das Groteske Strukturbegriff ist, nennen wir es **K o m p o s i t i o n s g r o t e s k e** - im Unterschied zu dem noch zu entwickelnden Begriff der Stilgroteske. Es lassen sich grundsätzlich zwei Arten der Kompositionsgroteske unterscheiden, je nachdem, welche Darstellungsebenen miteinander im Wechsel stehen. Die Vermischung von komischer und tragischer Darstellungsebene fassen wir als **k o m i s c h e G r o t e s k e**, die von phantastischer und realistischer Darstellungsebene als **p h a n t a s t i s c h e G r o t e s k e**.

Kapitel 5 Funktionen des Grotesken im literarischen Werk

(Dämonische bzw. absurde, satirische und spielerische Groteske)

Bei der Kritik der einseitigen Bestimmungen, die das Groteske der Komik, Satire oder einem dämonischen Weltgefühl unterordnen, wurde bereits darauf verwiesen, daß jedesmal eine mögliche Funktion grotesker Gestaltung absolut gesetzt und mit dem Wesen des Grotesken identifiziert wird. Es ist also kein Zufall, wenn die Einteilung des Grotesken nach seiner Funktion den drei einseitigen Definitionen des Grotesken entspricht. Der (vor allem von der Romantik vollzogenen) Gleichsetzung von Dämonie und Groteske entspricht das Groteske, dessen Funktion darin besteht, eine als dämonisch oder absurd empfundene Welttiefe auszudrücken; der (besonders von sowjetischen Literaturwissenschaftlern vertretenen) Unterordnung des Grotesken unter die Satire das Groteske mit satirischer Funktion; der Unterordnung des Grotesken unter das Komische, die bis 1800 und in den meisten Ästhetiken seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

vorherrschend war, das Grotteske mit spielerischer Funktion.⁹⁰

Wir wollen die drei Funktionen des Grottesken der Reihe nach kurz erläutern. Dabei sollen insbesondere die Seiten hervorgehoben werden, die bei der Darstellung der einseitigen Begriffsbestimmungen des Grottesken nicht behandelt wurden.

1) Das Grotteske als Hinweis auf eine dämonische oder absurde Welttiefe (Dämonische oder absurde Grotteske)

Wir trennen zwischen Dämonie und Absurdität, weil diese beiden Formen des Weltempfindens zwei verschiedenen Epochen angehören, das dämonische der Romantik, das absurde der Moderne. Was unterscheidet die beiden Formen voneinander? Der wesentliche Unterschied liegt darin, daß die Dämonie ein von außen in die Welt hereinbrechendes Unheimliches bezeichnet, während das Absurde die immanente Sinnlosigkeit der Welt meint. Beiden Bewußtseinsformen ist gemeinsam, daß sie die historisch-gesellschaftlichen Ursachen ihres Unbehagens nicht reflektieren, sondern ihr Unbehagen zu einem allumfassenden Weltgefühl aufbauschen, die einen, indem sie überall satanische Mächte am Werk sehen, die anderen, indem sie ihr absurdes Lebensgefühl in die sie umgebende Welt projizieren. Auch die Verlagerung vom dämonischen zum absurden Lebensgefühl ist historisch zu erklären. Durch die stürmischen gesellschaftlichen und technischen Veränderungen seit dem Beginn der Industrialisierung ist immer klarer geworden, daß die Quelle des Unbehagens nicht außerhalb der Gesellschaft, sondern in ihr selbst zu suchen ist. An die Stelle der Dämonie trat die gesellschaftlich-immanente Absurdität, die sich oft noch viel auswegloser und hoffnungsloser als

90) Mensching unterscheidet nach seiner Funktion:
 1) das Grotteske als Hinweis auf eine absurde Welttiefe
 2) das Grotteske als Darstellung überwindbarer Widersprüche
 3) das Grotteske als Spiel mit dem Unvereinbaren.
 (Vgl. ebda. S. 51-57).

die romantische Dämonie ausnimmt.

In welchem Maß das Absurde in der Moderne als menschengemacht und gesellschaftlich bedingt empfunden wird - im Gegensatz zur romantischen Auffassung vom 'transzendenten' Dämonischen -, sollen einige Äußerungen moderner Autoren (Jan Kott und Friedrich Dürrenmatt) über das Groteske veranschaulichen.

J. Kott rückt in seinem Buch über Shakespeare das Groteske in die Nähe der Tragödie, doch sieht er auch die Unterschiede: "Die Niederlage des Helden in der Tragödie bedeutet Bestätigung und Anerkennung des Absoluten, die Niederlage des grotesken Helden die Verhöhnung und Entweihung des Absoluten, die Umwandlung des Absoluten in einen blinden Mechanismus, in ein automatisches Werkzeug. ... Die Tragödie ist in ihrer letzten Instanz das Urteil über das menschliche Schicksal, das Maß des Absoluten; die Groteske ist die Kritik am Absoluten im Namen der schwachen menschlichen Erfahrung. Deshalb ist es die Tragödie, die die Katharsis bringt; die Groteske vermag nicht zu trösten."⁹¹ Oder: "In der grotesken Welt gibt es kein a b s o l u t u m, das man für das Scheitern verantwortlich machen könnte, auf keinerlei a b s o l u t u m läßt sich die Verantwortung für das verlorene Spiel abwälzen. Das Absolute ist mit keinen letzten Gründen begabt. Es ist lediglich stärker. Das Absolute ist absurd. Vielleicht ist das der Grund, weshalb sich die Groteske so oft des Bildes eines in Bewegung gesetzten Mechanismus bedient, den man nicht bremsen kann. Unpersönliche und feindliche Mechanismen verschiedenster Art treten an die Stelle Gottes, der Natur und Geschichte aus der früheren Tragödie. Dieser absurde Mechanismus ist wahrscheinlich die

⁹¹) Jan Kott: Shakespeare heute. München, Wien 1964, S. 149. (Poln. Originaltitel: Szkice o Szekspirze. Warszawa 1961.)

letzte metaphysische Konzeption, die in der modernen Groteske übriggeblieben ist. Aber er ist für den Menschen, jedenfalls für die menschliche Gattung als solche, keine Transzendenz mehr. Er ist eine Falle, die sich der Mensch selbst gestellt hat, in die er gefallen ist."⁹²

F. Dürrenmatt schreibt über das Groteske in der Moderne: "Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. ... Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat... Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genauso wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: Aus Furcht vor ihr."⁹³

Die "Gestalt einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt" erinnert an die teuflische "Satire" in den "Nachtwachen des Bonaventura", die als die "vorletzte" Maske bezeichnet wird, die kein menschliches Gesicht verbirgt, sondern selber zum Gesicht geworden ist. Hinter dieser "vorletzten" satirischen Maske steht die "letzte, verfestigte, die nicht mehr lacht und weint - der Schädel ohne Schopf

92) Ebda. S. 150.

93) Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. Zürich 1955, S. 47-48.

und Zopf, mit dem der Tragikomiker am Ende abläuft." ⁹⁴ In der Gegenüberstellung der romantischen und der modernen Äußerung tritt die Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit zwischen dem dämonischen Gefühl der Romantik und dem absurden der Gegenwart zutage. Sie unterscheiden sich, insofern der Romantiker sich gegen eine mehr geahnte als gewußte Bedrohung zur Wehr setzt, während der Künstler des 20. Jahrhunderts sich von gesellschaftlichen Mechanismen und Apparaten in die Enge getrieben sieht (z.B. Franz Kafka). Dementsprechend variieren die Ausdrucksformen des Grotesken. Man denke etwa an die in der Romantik und Moderne auftretenden unterschiedlichen Motive.

Gemeinsam ist beiden Richtungen, daß sich ihnen die Welt als undurchschaubar und sinnlos, sei es als Chaos oder als blinder Mechanismus, darstellt. Das Groteske wird nicht zur Gestaltung spezifischer Widersprüche verwendet, sondern als Grundprinzip über die gesamte dargestellte Wirklichkeit gestülpt. So kommt es, daß nicht bestimmte Aspekte der gesellschaftlichen Realität, sondern die Gesamtwirklichkeit im Licht des Grotesken erscheinen.

Das Verwirrende der grotesken Struktur erweist sich für die Gestaltung des Dämonischen und der Absurdität in hohem Maß geeignet. "Nur muß man sich ganz entschieden davor hüten, das Groteske nur in dieser weltanschaulichen Bindung sehen zu wollen und in der Wertung, was echte und nicht-echte Groteske sei, den Maßstab nur an der Aussage zu gewinnen." ⁹⁵

94) Zit. nach Kayser: Das Groteske, S. 63.

95) Mensching: Das Groteske im modernen Drama, S. 55.
Vgl. auch Jennings: "Our conception is that grotesque imagery may rise up on occasion in the mind of any sort of author und that it is not necessarily an indication of a generally pessimistic outlook." (The Ludicrous Demon, S. 165 Anm. 69.)

2) Das satirische Grotoske

In dieser Funktion dient das Grotoske nicht einer Auffassung von der Sinnlosigkeit alles Bestehenden, sondern einer Kritik an bestimmten negativen gesellschaftlichen Erscheinungen. Wesentliches hierzu ist bereits in der Darstellung der in der sowjetischen Literaturwissenschaft vorherrschenden Einschätzung des Grotosken gesagt worden, so daß wir uns kurz fassen können.

Jennings charakterisiert die dämonisch-absurde Grotoske als "spontane", uneingeschränkte Grotoske, während er von der satirischen Grotoske sagt, sie sei "gedämpft" und "durch bewußte Motive verstärkt".⁹⁶ Im ersten Fall wird dem zugrundeliegenden Weltgefühl relativ ungehemmt Ausdruck verliehen, im zweiten unterliegt die Gestaltung einer stärkeren rationalen Kontrolle. Über die satirische Grotoske schreibt Jennings: "Here, too, the humorous side comes to the foreground; however, it is no longer a mere playful exuberance with which we are dealing, but a comic urge directed toward quite definite ends and tinged with varying degrees of bitterness, ranging from the mischievous to the malicious. It is combined with the specific intent of distortion; the target of the satire is distorted in such a way that it will appear ludicrous or ridiculous."⁹⁷

Die Deformation in der satirischen Grotoske zielt nicht darauf hin, jeden festen Boden unter den Füßen wegzuziehen, Chaos und Sinnlosigkeit aufzuzeigen, sondern darauf, die Normen einer schlechten Wirklichkeit zu erschüttern, indem sie als unsinnig oder unmenschlich hingestellt werden. In der gesellschaftlichen Wirklichkeit vorhandene Widersprüche

96) Vgl. Jennings: The Ludicrous Demon, S. 23-26.

97) Ebda. S. 25.

und Tendenzen werden dabei oft auf die Spitze getrieben und ad absurdum geführt. Das Groteske in seiner satirischen Funktion dient also im wesentlichen dazu, gesellschaftliche Widersprüche ins Bewußtsein zu heben. Über die veranschaulichende Rolle des Phantastischen in der Groteske schreibt G. Freitag: "Das Phantastische leitet jedoch nicht ins Irreale hinüber, sondern vertieft den realistischen Gehalt und hebt das Wesentliche besonders anschaulich, b i l d - l i c h und p l a s t i s c h hervor."⁹⁸ Zur satirischen Aufdeckung negativer gesellschaftlicher Erscheinungen eignet sich die groteske Struktur deshalb, weil sie kraft ihrer desorientierenden Wirkung bestehende Ordnungen aufbrechen und relativieren kann.

3) Das spielerische Groteske

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts stand die spielerisch-heitere Seite des Grotesken im Vordergrund, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß das Wort 'grotesk', das zunächst eine Art der verschlungenen Ornamentik bezeichnete, in seinem Gebrauch lange Zeit wenig festgelegt war. Seitdem ist der Beiklang des 'capriccio', des spielerisch-mutwilligen Gestaltens an grotesken Kunstwerken immer wieder hervorgehoben worden.⁹⁹ In der Ästhetik von F.Th. Vischer ist z.B. von der "freiesten Willkür" und vom "heitern Wahnsinn" der spielerischen Phantasie die Rede.¹⁰⁰

Der spielerische Aspekt des Grotesken wird von der das Dämonische wie von der das Satirische verabsolutierenden Richtung oft ganz in den Hintergrund gedrängt. Mensching weist deshalb zu Recht darauf hin, daß "die reine Freude, die

98) Gudrun Freitag: Die Entwicklung der Satire in den Erzählungen n.V. Gogols. Diss. Leipzig 1957, S. 197.

99) Z.B. nannte Jacques Callot und nach ihm Goya eine Serie seiner Zeichnungen 'caprices'.

100) Vischer: Ästhetik, Bd. 2, S. 553 (§ 440).

Dinge einmal auf den Kopf zu stellen, ohne dies Spiel ernst zu nehmen, das Vergnügen an ungewohnten Kombinationen" häufig Triebfedern grotesken Gestaltens sind und daß Groteske oft auf "Erfindung und Einfall" beruht und etwas "Künstliches" an sich hat.¹⁰¹ Literaturwissenschaftlich objektivierbar ist dabei jedoch weniger die Schaffenshaltung des Autors als vielmehr die spielerische Absichtslosigkeit des Inhalts und der Kombination der Kunstgriffe eines Werks. Gerade das Groteske bietet mit seinem Wechsel-"Spiel" disparater Darstellungsebenen der spielerischen Gestaltung vielfältige Möglichkeiten.

Kapitel 6 Stilgroteske

Während bisher das Groteske als Strukturelement der literarischen Komposition im Mittelpunkt der Betrachtung stand, erscheint es uns notwendig, auch den Begriff der Stilgroteske einzuführen, weil die Kompositionsgroteske ein zu weitmaschiges Netz ist, mit dem man die Stilelemente eines Werks, gewissermaßen seine Mikrostruktur, nicht erfassen kann. Gerade bei Gogol' spielen aber - es ist schon oft bemerkt worden - die stilistischen Details eine überragende Rolle.

Die Unterscheidung von Kompositions- und Stilgroteske findet sich ansatzweise bei Jurij Mann: "Das Groteske kann einem Werk zugrunde gelegt sein... Aber das Groteske kann auch als Stilelement auftreten und trägt dann, ohne ein geschlossenes groteskes Stück zu bilden, Elemente der Groteske in das Werk hinein."¹⁰² Der Gedanke wird jedoch bei J. Mann nicht näher konkretisiert. Auch Stender-Petersen

101) Mensching: Das Groteske im modernen Drama, S. 57.

102) Mann: O groteske v literature, S. 22.

spricht in seiner "Geschichte der russischen Literatur" vom "grotesken Stil" Gogol's, ohne den Terminus genauer zu bestimmen.¹⁰³

Eine der ersten Untersuchungen über grotesken Stil gab H. Schneegans in seiner "Geschichte der grotesken Satire" in dem Kapitel, das dem Stil von Rabelais gewidmet ist.¹⁰⁴ Zum grotesken Stil zählt Schneegans "kolossale listenmäßige Aufzählungen, Wortspiele und Wortverdrehungen", "tolle in keiner Sprache existierende Wortbildungen", Klangeffekte wie "Alliteration, Assonanz und Reime", die Verknüpfung von "nur äußerlich einander gleichenden Wörtern" usw. Schneegans vertritt die Ansicht, "daß alle diese Stilcharakteristika, die unendliche Fülle des Satzes, die kraftstrotzenden Wortschöpfungen, der so häufige Gebrauch onomatopoetischer Wörter, die Sucht nach Gleichklang und die Wortspiele-reien sich auf dasselbe Grundprinzip des Grotesken zurückführen lassen, auf die tolle, abenteuerliche, unersättliche Übertreibung, die nie Halt macht, nie genug hat."¹⁰⁵ Übertreibung, Kontrastwirkungen, Wortentstellung und "Wortungeheuer" sind auch für M. Untermann Kennzeichen des grotesken Stils.¹⁰⁶

Jennings, der um der Klarheit des Begriffs 'Groteske' willen jede Wort- oder Stilgroteske ausdrücklich ablehnt, hält die Kriterien der 'Übertreibung', 'Inkongruenz' und 'Abnormalität' für unzureichend: "If we limit ourselves to grotesqueness of figure and situation, then the term 'grotesque style' can have no meaning except that of a style that inclines toward these two forms of manifestation. There have

103) Adolf Stender-Petersen: Geschichte der russischen Literatur. München 1957, Bd. 2, S. 174-184.

104) Schneegans: Geschichte der grotesken Satire, S.248-270.

105) Ebda. S. 267.

106) Vgl. Untermann: Das Groteske bei Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann, Morgenstern und Wilhelm Busch.

been many attempts to determine the characteristics of grotesque style, often with interesting and profitable results; but it seems best to exclude this stylistic element from consideration if a definite concept of the grotesque is to be maintained. A picture of a monstrous creature is something quite different from a verbal monstrosity, and it cannot be denied that the term 'grotesque' has more meaning when applied to the former. The two phenomena cannot be related except on the basis of such general terms as 'exaggeration', 'incongruity', or 'abnormality', and extending the scope of the definition to include these stylistic matters would mean sacrificing in favor of dubious generalities the definite pattern thus far gained."¹⁰⁷ Da der Kritik von Jennings die Berechtigung nicht abzuspochen ist, muß man sie bei der Erarbeitung eines sinnvollen Begriffs von Stilgroteske, der nicht im Uferlosen verschwimmen soll, berücksichtigen.

Weitergehende Ansichten über die Stilgroteske finden sich in der Arbeit des Walzel-Schulers Ludger Vieth "Beobachtungen zur Wortgroteske". "Das Wort selbst schöpfend, aus sich Neues, Wunderliches gebärend" führt nach Vieth zur Wortgroteske.¹⁰⁸ Vieth unterscheidet die "durch das Wort als Metapher angeregte und gestaltete Groteske", die aus dem Wörtlichnehmen von Metaphern, der Entfaltung eines bildlichen Ausdrucks, der Mythenbildung durch Redensarten und nicht verstandene Wörter resultiert und die durch Ausnutzung sprachlicher Eigentümlichkeiten erzielten Effekte (sprachphilosophische Spiele, groteske Suggestivkraft der Sprache, In-Beziehung-Setzen homonymer Wörter, willkürliche Auslegung der Bestandteile zusammengesetzter Wörter usw.). Da Vieths Begriff der Wortgroteske allzu sehr nahelegt, groteske Merkmale in isolierten Wortgebilden zu suchen,

107) Jennings: The Ludicrous Demon, S. 21-22.

108) Ludger Vieth: Beobachtungen zur Wortgroteske. Diss. Bonn 1931, S. 13.

scheint es uns angebracht, statt dieses sehr engen Terminus den der Stilgroteske zu verwenden.

Am wichtigsten in unserem Zusammenhang ist jedoch Leo Spitzers Aufsatz über "Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns". Spitzer zeigt, "wie Morgenstern in die überlieferten Wörter der deutschen Sprache Kl a n g w e r t e hineinführt, die ihnen von jeher fremd waren oder erst fremd geworden sind, und zwischen ihnen g e d a n k l i c h e Beziehungen herstellt, die im ursprünglichen Bauplan der Sprache nicht vorgesehen waren. Seine groteske Kunst sucht in rein sprachlich Bedingtem Realität und baut eine Physik des Irrationellen, die mit dem Anspruch des Ernst-genommenwerdens auftritt."¹⁰⁹ "Das Sprachliche ist für Morgenstern vor allem O b j e k t der phänomenologischen Wesensforschung. Morgenstern ist vom Problem der Bedeutung unserer menschlichen Worte ausgegangen und hat deren Relativität erkannt, daher, vom Sprachlichen ausgehend, eine neue Logik der Dinge konstruiert: nicht "Wortkonstruktion", sondern 'Sinnesadaptierung' an die bestehenden Worte liegt vor."¹¹⁰ Einerseits entlarvt Morgenstern die " Z u f ä l l i g k e i t aller Namen der menschlichen Sprache"¹¹¹, andererseits karikiert er die "mythenbildende Kraft des menschlichen Wortes, indem er solche Worte als Wesen, handelnde Menschen faßt, die bisher noch niemand mit Leben begabte."¹¹² Unter der "mythenbildenden Kraft des Wortes" versteht Spitzer seine Fähigkeit, als lebendes Wesen aufzutreten, in Handlung überzugehen.

109) Spitzer: Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns, S. 90.

110) Ebda. S. 96.

111) Ebda. S. 55.

112) Ebda. S. 60.

Einige Beispiele aus Spitzers Untersuchungen über die Galgenlieder sollen das verdeutlichen:

- 1) "Bloße Beziehungsbegriffe, die nur an Menschen oder Gegenständen vorkommen, bekommen Eigenleben und lösen sich von den Trägern, an denen sie wahrnehmbar sind: ein Knie ist sonst eine kaum abgrenzbare, geschweige denn isolierbare Körperstelle bei Tier und Mensch, Morgenstern läßt ein Knie "einsam durch die Welt" gehen und löst es von einem Mann, der erschossen wird, während das Knie allein unverletzt bleibt. Morgenstern gelangt so zu einer Art Personifikation des Beziehungsbegriffs, der zu einem selbständigen menschlichen Organismus umgedeutet wird."¹¹³
- 2) "Oder Hervorbringungen des Menschen erhalten Leben: allmählich verselbständigt sich das Wort "Pfiffe" in dem Gedicht "Unter Schwarzkünstlern", indem vom herkömmlichen personifizierten Gebrauch des Wortes (zum Beispiel "um sechs Uhr kam der erste Pfiff") allmählich zum überraschenden, nämlich personifizierten übergegangen wird (eine Ansprache: "hört zu, ihr Pfiffe!"), endlich die Pfiffe mit Menschen auf eine Stufe gestellt werden: "Die Pfiffe piffen wie ein Mann", "Ein Schusterjungenpfiff sogar/ bot Wasmann sich als Bravo dar": man sieht gewissermaßen aus dem Wort den Mythos entstehen."¹¹⁴
- 3) "Der Stiefelknecht wird zu einem wirklichen Knecht: Ein Stiefel wandert und sein Knecht/ von Knickebühl gen Entenbrecht, und zwischen den beiden entspinnt sich ein Dialog über den Schuh und seine n Herrn, den Träger des Schuhs: ein herrenloser Stiefel befiehlt also seinem Stiefelknecht, ihn auszuziehen -

113) Ebda.

114) Ebda. S. 61.

als ob ein "Ausziehen" möglich wäre ohne einen Stiefelträger, d e m ausgezogen wird! Das Wörtlich- oder Andersfassen der in den sprachlichen Zusammensetzungen niedergelegten Bilder, bei weiland Münchhausen sehr beliebt, zeigt, wie die Worte ganz verschiedene Auslegungen ihrer Bestandteile erlauben - die "richtige" aber stets zufällig, objektiv ganz ungerechtfertigt ist."¹¹⁵

- 4) "Die physikalische und die sprachliche Unmöglichkeit steigern die Grotteske: ist hier das widersinnige Bild früher gewesen als das widersinnige Wort? - unnütze Frage: eine Umstürzung der rein p h y s i k a l i s c h e n Möglichkeiten bedeuten Bilder wie die beiden heiratenden Flaschen (Galgenlieder), die beiden Parallelen, die sich nicht schneiden "wollten", bis sie nach zehn Lichtjahren zusammenfließen "durch ewiges Licht" (Palma Kunkel), der "blonde Korke", der senkrecht bleiben, aber sich im Spiegel sehen will, der Würfel, der die Erde "dunkel" nennt, weil er sie durch seine sechste Seite verdunkelt, die Korfsche und die Palmströmsche Uhr (Palmström), Palmströms Chronometer (Palma Kunkel) - in allen diesen Fällen liegt wohl eine Art Animismus und Naturbeseelung vor, die aus den geometrischen und räumlichen Gebilden leidende und empfindende Seelen macht."¹¹⁶

Unter der "mythenbildenden Kraft des Wortes" versteht Spitzer die Fähigkeit der Sprache, aus sich heraus so etwas wie eine eigene 'Wirklichkeit' zu schaffen, die sich neben die 'normale' Wirklichkeit stellt. Rein sprachlich Bedingtes tritt also mit dem Anspruch der Wirklichkeit auf, konkurriert gewissermaßen mit der Wirklichkeit. Das Eindringen der sprachlich fundierten in die 'normale' Wirklichkeit bewirkt eine Deformation oder Umstülpung der 'normalen' Zusammen-

115) Ebda. S. 73.

116) Ebda. S. 78-79.

hänge. Es entsteht das, was Spitzer die "neue Logik der Dinge" nennt. Nicht mehr die Sprache richtet sich nach der Logik, sondern die Logik nach der sprachlichen Konstruktion. Die Logik paßt sich der Sprache an, es kommt zur "Sinnesadaptierung an die bestehenden Worte". "Morgenstern geht stets vom Sprachlichen aus: er fühlt in die Worte geheimnisvolle Beziehungen hinein und erweitert sie, indem er entweder die Worte als lebende Wesen behandelt oder zu ihnen gleichartige Wesen (und daher entsprechende abgeleitete Worte) hinzudichtet: im ersten Fall knüpft der Mythos an das fertige Wort an, im zweiten erschafft der Mythos sich neue Wortbildungen."¹¹⁷ Die Behandlung von Worten als Wesen findet sich in allen vier zitierten Beispielen, die Hinzudichtung von neuen Wesen meint z.B. die "gespenstische Zoologie"¹¹⁸ Morgensterns. Im 3. Beispiel kommt der Anstoß zur "Mythenbildung" von der semantischen Seite der Zusammensetzung "Stiefelknecht". Die "Mythenbildung" kann aber ebenso von der Morphologie ausgehen, etwa wenn "die Nähe" im Traum den "kategorischen Komparativ" sieht, der sie zu "Näher" und sogar zur "Näherin" steigert, so daß eine ganz unerwartete Beziehung zwischen "Nähe" und "Näherin" entsteht.¹¹⁹ Morgensterns groteske Sprachkunst beweist, daß die Deformation der 'normalen' Logik von den verschiedensten Aspekten der Sprache ihren Ausgang nehmen kann. Immer hat sie eine Desorientierung zur Folge, da sich sprachliche 'Wirklichkeit' mit der Wirklichkeit vermischt, die sich normalerweise dem logischen Denken bietet.

Da sich der Denkansatz Spitzers als fruchtbar erwiesen hat, scheint es uns sinnvoll, im weiteren an seine Resultate anzuknüpfen. Faßt man die zahlreichen Einzelbeobachtungen, die uns Spitzers Arbeit über Morgenstern vermittelt, auf

117) Ebda. S. 62-63.

118) Ebda. S. 75.

119) Ebda. S. 64.

ihren wesentlichen Gehalt hin zusammen, dann ergibt sich als allgemeine Grundlage einer Analyse des grotesken Stils folgendes: Für die Untersuchung der Stilgroteske ist es wesentlich, die beiden Ebenen des sprachlichen Ausdrucks und des logischen Kontexts zu unterscheiden. Wir sind gewohnt, eine Kongruenz zwischen logischem Zusammenhang und sprachlicher Formulierung festzustellen. Die Sprache schmiegt sich gewöhnlich möglichst eng an den logischen Sachverhalt an und bemüht sich, ihn so adäquat als möglich auszudrücken.

Im grotesken Stil jedoch wird die Inkongruenz zwischen sprachlichem Ausdruck und logischem Wirklichkeitsbezug als bewußtes Stilmittel eingesetzt. Dadurch wird die Diskrepanz zwischen beiden Ebenen sichtbar. Im Gegensatz zur üblichen logischen 'Norm' der Wirklichkeit etabliert sich eine sprachlich begründete groteske 'Anti-Norm'.

L.A. Foster, die in ihrem Aufsatz "The Grotesque: A Method of Analysis. (With Illustrations from Russian Writers)"¹²⁰ unter dem Begriff "Textural Grotesque", der etwa unserem Begriff der Stilgroteske entspricht, eine Übersicht über einige groteske Stilmerkmale Gogol's gibt, führt die Unterscheidung von logisch 'Normalem' und sprachlich fundierter 'Anti-Norm' nicht deutlich genug durch. Sie verfällt deshalb der Gefahr, die Stilgroteske Gogol's entweder als Abweichung von einer rein sprachlichen Norm aufzufassen, z.B. wenn sie von "grotesque words" oder von "grotesque combination of words into sentences" spricht¹²¹ - hier trifft die Kritik von Jennings zu - oder aber unter Vernachlässigung sprachlich-stilistischer Gesichtspunkte das Groteske vom Standpunkt der Logik als Absurdität zu definieren sucht, wo-

120) Ludmila A. Foster: The Grotesque: A Method of Analysis. (With Illustrations from Russian Writers). In: Zagadnienia rodzajów literackich. (Łódź) 9 (1966), S. 75-81.

121) Ebda. S. 77.

bei jede 'Sinnlosigkeit' für sie grotesk wäre. Die für den grotesken Stil charakteristische Relation zwischen logischer Norm und sprachlicher Konstruktion geht dabei verloren. Der groteske Stil zeichnet sich aber gerade aus durch die Desintegration (Demontage) auf der Ebene logischer Zusammenhänge, verbunden mit einer Rekonstruktion (Montage) auf sprachlicher Ebene. Erst das Nichtübereinstimmen, die Inkongruenz zwischen beiden Ebenen macht den grotesken Stil aus. Nach der Verwendung sprachlicher Mittel lassen sich die Formen der Stilgroteske in zwei Kategorien einteilen.

I. Die erste Gruppe von Erscheinungsformen des grotesken Stils kann man unter den Oberbegriff des **A l o g i s m u s** bringen.¹²² Die Alogismen zeichnen sich dadurch aus, daß in Sätzen, die ihrem sprachlichen Aufbau nach ganz 'normal' sind, eine Destruktion der 'normalen' Logik vorgenommen ist. Während die defekte Logik allen Alogismen gemeinsam ist, kann man nach der Art der sprachlichen Konstruktion verschiedene Modelle unterscheiden. Einige der häufigsten sollen im folgenden kurz beschrieben werden.

1) Bei Gogol' kommen Sätze vor, in denen eine Inkongruenz zwischen der logisch-inhaltlichen und der grammatischen Bewegung vorliegt. Z.B. wird über die Bildung der Stadtbewohner in den "Toten Seelen" gesagt: "Alle übrigen waren auch mehr oder weniger gebildete Menschen: manche lasen Karamzin, manche die "Moskovskie Vedomosti" und manche sogar überhaupt nichts (VI, 157).¹²³ Es handelt sich hier um die Umkehrung einer Klimax, eine Art Antiklimax, die jedoch einen besonderen Überraschungseffekt besitzt, insofern als das

122) Der Begriff 'Alogismus' fand unseres Wissens in der Gogol'-Forschung Verbreitung durch A.L. Slonimskij: *Technika komičeskogo u Gogolja*. Petrograd 1923. (Voprosy poëtiki.1.)

123) Alle Zitate nach N.V. Gogol': *Polnoe sobranie sočinenij*, T. 1-14, Ak. nauk SSSR, Moskva 1937-1952.

"sogar" (daže) keine Steigerung, sondern im Gegensatz zur normalen Logik, einen Abfall ins Unwesentliche oder - wie im obigen Beispiel - eine Wendung ins direkte Gegenteil des Erwarteten einleitet. Die Technik des logischen Abbruchs ist bei Tschizewskij in seiner Arbeit "Zur Komposition von Gogol's 'Mantel'" ausführlich beschrieben.¹²⁴ Die Diskrepanz zwischen der logisch zu erwartenden Steigerung und der grammatischen Konstruktion des Satzes ist das wesentliche Kennzeichen dieser Technik. Durch das "daže" erhält der Abbruch des Gedankens seine groteske Untermalung.

Es sei in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, daß dergleichen Abbrüche eines der wesentlichen Merkmale von Gogol's Stil darstellen, da bei Gogol' die "Antithetik des Bedeutenden und Bedeutungslosen"¹²⁵ eine große Rolle spielt, nicht nur im Aufbau einzelner Sätze, sondern auch ganzer Perioden und Abschnitte. Zwei Beispiele sollen das veranschaulichen; eins den statt der erwarteten Steigerung eintretenden Abfall ins Unwesentliche, das andere die Wendung ins direkte Gegenteil des Erwarteten. Das erste Beispiel ist der "Geschichte, wie sich der Ivan Ivanovič mit dem Ivan Nikiforovič verzankte" entnommen: "Es kam die Nacht... O wenn ich ein Maler wäre, ich würde den ganzen Zauber der Nacht wunderbar darstellen! Ich würde darstellen, wie ganz Mirgorod schläft ... Ich würde darstellen... Ich würde darstellen, wie auf dem weißen Weg der schwarze Schatten der Fledermaus vorbeihuscht, die sich auf den weißen Schornsteinen der Häuser niederläßt... Aber kaum könnte ich Ivan Ivanovič darstellen, der in diese Nacht mit der Säge in der Hand hinausging" (II, 242). Die Steigerung, die man zum Schluß auf Grund der

124) Vgl. Dmitrij Tschizewskij: Zur Komposition von Gogol's "Mantel". In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenev - Dostoevskij - Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. München 1966. (=Forum Slavicum. 12.), bes. Kap. 3, S. 103-106.

125) Ebda. S. 103.

pathetisch klingenden anaphorischen Konstruktion erwarten würde, bleibt aus und es folgt ein Abfall in die gemeine Welt der streitenden Ivane.

Der Umschlag ins Gegenteil des Erwarteten, in die direkte Negation, findet sich z.B. in dem folgenden Abschnitt aus den "Toten Seelen": "Ein jeder hat seinen Spleen: der eine hat sich auf Windhunde verlegt..." (es folgt eine längere Aufzählung der verschiedenen Steckenpferde) "- mit einem Wort, ein jeder hat eine besondere Vorliebe für etwas, aber Manilov hatte überhaupt nichts" (VI,24). Der ganze Aufwand der Aufzählung erscheint am Ende vergeblich und unangebracht, da nichts von alledem auf den Gutsbesitzer Manilov, um dessen Charakterisierung es schließlich geht, zutrifft. Wir haben es gewissermaßen mit einer Technik des sich selber negierenden Aufwands zu tun. Sie wurzelt in der stilistischen Eigenart Gogol's, Unwesentliches und Beiläufiges in ungeheuer anspruchsvollen syntaktischen Gefügen auszudrücken, Wesentliches dagegen zu vernachlässigen oder ganz zu umgehen. Beispiele für das Auseinanderklaffen von inhaltlichem Gewicht und syntaktischem Aufbau finden sich etwa in der Novelle von den beiden Ivanen oder im "Mantel".

2) Eine zweite Form des Alogismus bei Gogol' beruht darauf, daß logisch nicht zusammenhängende Erscheinungen syntaktisch verknüpft werden. Besonders in der Novelle von den beiden Ivanen finden sich stilistische Figuren dieser Art sehr häufig. Z.B.: "Übrigens sind sowohl Ivan Ivanovič als auch Ivan Nikiforovič trotz einiger Unähnlichkeiten prächtige Leute" (II,228). Logisch Unverbundenes wird hier zu einer grotesken syntaktischen Einheit zusammengefügt. In anderen Beispielen sind Ursache und Folge vertauscht, unsinnige Kausalreihen hergestellt usw.

Logisch Zusammengehöriges dagegen erscheint manchmal syntaktisch unverbunden und gleichgültig nebeneinander. Etwa wenn es von Ivan Ivanovič heißt: "Kinder hatte er nicht.

Gapka hat Kinder und sie laufen oft über den Hof" (II,224). Erst später erfährt der Leser, daß es sich um die Kinder handelt, die Gapka von Ivan Ivanovič hat.

3) In seiner Arbeit "Gogol': Artist and Thinker" spricht Tschizewskij von "images and expressions in which he juxtaposes utterly incongruous elements."¹²⁶ In der "Nase" z.B. ist von einem "jungen, heißblütigen Apfelschimmel" die Rede, der "17 Jahre alt" ist (III,59). Tschizewskij zählt eine ganze Reihe solcher "antithetischer Oxymora" auf, in denen vollkommen Widersprüchliches sprachlich zusammengefügt wird. Diesen Wendungen liegt das Prinzip der sprachlichen Vereinigung des logisch Unvereinbaren zugrunde.

Die groteske Deformation wird in den Alogismen Gogol's erreicht, indem logische Abläufe in ihre Elemente zerlegt und diese Elemente sprachlich auf verschiedene Weise montiert werden. Ihre besondere Wirkung resultiert daraus, daß die grammatisch-syntaktische Konstruktion dahin tendiert, die Desintegration der 'normalen' Logik zu 'überspielen' und zu verdecken. Die grotesken Alogismen Gogol's sind in grammatisch-syntaktischer Hinsicht 'richtig' und 'normal' konstruiert, erweisen sich aber sogleich dem stutzigen Leser als logisch defekt und 'unsinnig'. Wenn wir die Alogismen Gogol's als **g r o t e s k e S y n t a x** bestimmen, dann ist damit keine defekte Syntax gemeint, sondern eine solche, die aus der bewußten Diskrepanz zur 'normalen' logischen Fügung ihre spezifische Wirkung bezieht.

II. Beruhen die Alogismen auf einer grotesken Syntax, vermittelt welcher eine Desintegration der 'normalen' logischen Zusammenhänge und eine Deformation der 'normalen' Proportionen zustande kommt, so liegt den Erscheinungsformen des grotesken Stils, die wir zu einer zweiten Gruppe zusammenfassen, ein anderes Prinzip zugrunde: die logische Verschie-

¹²⁶⁾ Tschizewskij: Gogol': Artist and Thinker. Ebda. S. 91.

bung der Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem, der Übergang von einem zum anderen sowie die Vertauschung beider Kategorien. Diesem Merkmal des grotesken Stils erkennt auch Vinogradov eine grundlegende Bedeutung zu. Er stellt fest, daß die Formen von Wortverknüpfungen, die "eine deutliche Verrückung des Lebendigen und des Toten durchführen", "eine der wesentlichsten Eigenschaften des grotesken Stils" darstellen.¹²⁷

Die Vermischung von Belebtem und Unbelebtem, Menschlichem und Tierischem spielte, wie wir uns erinnern, im grotesken Ornament eine große Rolle; desgleichen in den Bildern von Hieronymus Bosch (etwa im "Garten der Lüste" und der "Hölle" aus dem dreiteiligen Altarbild "Das tausendjährige Reich") und Bruegel (z.B. in den "niederländischen Sprichwörtern"). Die Kombinierung des Tierischen und des Menschlichen in den Skizzen Callots hob E.T.A. Hoffmann hervor. Im Zusammenhang mit dem Marionetten- und Automatenmotiv wurde die gegenseitige Durchdringung von Organisch-Beseeltem und Mechanisch-Seelenlosem erwähnt, die eine groteske Wirkung hervorbringt. Bei der Behandlung des Grotesken in seiner Ästhetik wies F.Th. Vischer auf die Vermischung von Tier- und Menschen-gestalt, des Lebens mit dem Unorganischen hin. Diese Beispiele, die sich noch beliebig vermehren ließen, zeigen, daß die Montage von Belebtem und Unbelebtem in der Geschichte des Grotesken von jeher eine wesentliche Erscheinung darstellt.

Zwischen der Bestimmung der Struktur des grotesken Objekts als Montage disparater Elemente und dieser Form der Stil-groteske, bei der entgegengesetzte Qualitäten wie 'belebt' und 'unbelebt', Menschliches und Dingliches miteinander vertauscht und vermischt werden, läßt sich eine gewisse

127) V.V. Vinogradov: *Étjudy o stile Gogolja*. Leningrad 1926, S. 142.

Parallelität feststellen. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, daß die Verschiebung der Qualitäten 'tot' und 'lebendig' im Bereich der Stilgroteske in erster Linie ein stilistisches Problem ist und deshalb auch auf die Verwendung sprachlicher Mittel hin untersucht werden muß.

Grundsätzlich lassen sich zwei entgegengesetzte Tendenzen in dieser Art der Stilgroteske unterscheiden: erstens die Tendenz zur Verdinglichung des Belebten, insbesondere zur Reduzierung der menschlichen Gestalt; zweitens die Tendenz zur Belebung des Unbelebten, d.h. der grotesken Personifizierung des Dinglichen.

Reduzierung und Personifizierung sind im 'normalen' Sprachgebrauch weit verbreitet. Jedoch werden diese Möglichkeiten der Sprache im grotesken Stil nicht nach dem Gefühl des Herkömmlichen, der Wahrscheinlichkeit und Angemessenheit eingesetzt wie im alltäglichen Sprechen. Während die 'normale' Sprache dazu neigt, Unbelebtes als unbelebt, Belebtes als belebt darzustellen, haben wir es in der Stilgroteske mit einer funktionellen Umkehrung dieser Norm zu tun, insofern - entgegen dem Herkommen und der logischen Wahrscheinlichkeit - Belebtes als unbelebt (in der Reduzierung) und Dinglich-Unbelebtes als belebt (in der Personifizierung) hingestellt wird. Worin der Unterschied zwischen grotesker und nichtgrotesker Personifizierung bzw. Reduzierung liegt, wird im einzelnen untersucht werden müssen. Allgemein sei nur so viel vorausgeschickt, daß die grotesken Stilmittel in hohem Maß geeignet sind, das Dargestellte in einer verfremdeten Perspektive zu zeigen. Die im grotesken Stil erzielte Verfremdung¹²⁸ dient der Sichtbarmachung

128) Der Terminus 'Verfremdung' (ostranenie) stammt von Viktor Šklovskij, der ihn zuerst in seiner Arbeit "Iskusstvo kak priem" (in: O teorii prozy. Moskva 1929.) verwendete. Eine ausführlichere Behandlung erfährt der Verfremdungsbegriff im Teil III, Kap. 5 unserer Arbeit.

und Hervorhebung bestimmter Aspekte des dargestellten Gegenstandes. Die Verfremdung befreit die Wahrnehmung vom Automatismus der Gewohnheit und bewirkt ein neues, intensiveres Sehen des Gewohnten unter einem ungewohnten Blickwinkel.

1) Zunächst soll uns die groteske Verdinglichung und Reduktion des Belebten beschäftigen. Sie wird mit verschiedenen Mitteln der Stilgroteske erreicht. Einige immer wiederkehrende Grundmodelle werden im folgenden kurz charakterisiert.

a) Eine Möglichkeit ist die metonymische Ersetzung von Belebtem durch Unbelebtes. In einer Regieanweisung des "Teatral'nyj raz'ezd" findet sich z.B. die Stelle: "Der Lärm nimmt zu; auf allen Treppen hört man Hin- und Herlaufen. Es laufen Bauernröcke, Halbpelze, Hauben, langschößige deutsche Kaftane von Kaufleuten, dreieckige Hüte und Federbüsche, Mäntel aller Art: Fries- und Soldatenmäntel, abgetragene und stutzerhafte mit Biberpelzen. ... In der Menge sind Herren und Beamte aller Arten und Sorten zu sehen"(V, 161-162). Die Kleidungsstücke, die ihre Träger ersetzen, laufen hier also ebenso umher wie Herren und Beamte. Die Synekdoche, von der die alltägliche Sprache häufig Gebrauch macht, indem statt des umfassenderen Begriffs ein engerer - oder umgekehrt - benutzt wird, verwendet Gogol' mit Vorliebe zur Reduktion der menschlichen Gestalt. Die Reduktion kommt meist dadurch zustande, daß die menschliche Gestalt durch Kleidungsstücke, einzelne Körperteile usw. ersetzt wird. Es spielt hierbei eine wesentliche Rolle, daß die Gogol'schen grotesken, reduzierenden Synekdochen stets Unwesentliches und 'Niedriges' an die Stelle von Bedeutenderem (z.B. der menschlichen Gestalt) setzen. Die synekdochische Begriffsverengung ist dadurch "nach unten gerichtet"¹²⁹ und bringt

129) Tschizewskij: Der unbekannte Gogol'. In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenev - Dostoevskij - Tolstoj, S. 84.

auf diese Weise die Reduktion des Belebten sinnfällig zum Ausdruck.

b) Sehr verbreitet sind bei Gogol' Metaphern und Vergleiche, in denen Menschliches mit Dinglichem (oder Tierischem)^{129a} gleichgesetzt wird. In der Novelle "Ivan Fedorovič Špon'ka und sein Tantchen" tritt z.B. eine alte Frau als "vollkommene Kaffeekanne in einem Häubchen" (I,298) auf; in dem Fragment "Semen Semenovič Batjušek" wird einem kleinen Jungen das Ohr so stark verdreht, "daß er es nach Hause trägt, nur noch an einem Faden hängend, wie ein nachlässig an den Gehrock angenähter Knopf" (III,334). In dem frühen Aufsatz "Bori Godunov. Poéma Puškina" trifft man auf eine "außer Atem gekommene quadratische Figur" und einen "dicklichen Würfel mit fröhlichen Äuglein" (VIII,141). Diese Metaphern und Vergleiche bewirken eine Reduktion des Belebten, einen Qualitätsverlust in Richtung auf Unbelebtes. Sie sind 'nach unten' gerichtet, d.h. sie entstammen einer 'niedrigen' Sphäre.

Eine groteske Reduktion des Belebten liegt jedoch nur dann vor, wenn dem Vergleich oder der Metapher keine symbolische Bedeutung anhaftet. Letzteres ist z.B. der Fall, wenn in den "Toten Seelen" der junge Pljuškin mit einer "arbeitsamen Spinne" (VI,118) verglichen wird. Hier überwiegt eindeutig die übertragene Bedeutung (Spinne als Symbol des Fleißes). Bei den grotesken Vergleichen und Metaphern fehlen alle symbolischen Anklänge. Sie reduzieren Belebtes auf bloße Dinglichkeit und reine Äußerlichkeit. Alle grotesken Metaphern und Vergleiche bedeuten nicht mehr als das durch sie unmittelbar bezeichnete Äußerlich-Gegenständliche. Ihnen fehlt jede geistige Transparenz. Diese Einengung auf dinglich-äußerliche Züge ruft die Reduzierung, den spürbaren Qualitätsverlust des Belebten hervor.

Hierin ist auch die verfremdende Wirkung dieser Stilmittel begründet. Sie besteht darin, daß - anders als in der

129a) Unter den Begriff der Verdinglichung fassen wir ebenso Ding- wie auch Tiermetaphern, die sich im Hinblick auf die Reduktion der menschlichen Gestalt nur graduell unterscheiden.

alltäglichen Funktion von Metaphern und Vergleichen - nicht etwas Unbekanntes durch Bekanntes verdeutlicht, sondern etwas Bekanntes in ein ungewohntes Licht gerückt wird.

In seinem Aufsatz "Dostoevskij i Gogol'"¹³⁰ bezeichnet Jurij Tynjanov die "Dingmetapher" (veščnaja metafora) als einen der charakteristischsten Kunstgriffe Gogol's bei der Beschreibung von Menschen. Seine spezifische Aufgabe sieht Tynjanov darin, daß er die Diskrepanz und Unähnlichkeit zwischen den beiden in Beziehung gesetzten Bereichen, dem belebten und dem dinglichen, wahrnehmbar macht. Dieses Sichtbarmachen der Nichtübereinstimmung, das Tynjanov an Gogol's "Dingmetaphern" hervorhebt, ist der Sache nach eine Form der Verfremdung, auch wenn Tynjanov diesen Begriff nicht ausdrücklich verwendet.

Eine Einteilung der Vergleiche und Metaphern, die der unsrigen ähnlich ist, findet sich bei Andrej Belyj.¹³¹ Belyj trennt zwischen grotesken Vergleichen (sравнение-гротеск) und dithyrambischen oder poetischen Vergleichen (sравнение-дифирамб, сравнение поэтическое), je nachdem ob ein Vergleich die Funktion hat zu entstellen (obezobrazit') oder zu veredeln (oblagorodit').

c) Besondere Aufmerksamkeit verdienen die realisierten Vergleiche, die entweder eine verdinglichende oder eine belebende Tendenz haben können. Die grotesken realisierten Vergleiche sind über die bereits unter b) beschriebenen Eigenschaften hinaus dadurch bemerkenswert, daß sich in ihnen der metaphorische Bereich verselbständigt. Die "mythenbildende Kraft der Sprache" offenbart sich darin, daß eine sprachliche Figur (Metapher oder Vergleich) eine eigene

130) Vgl. Jurij Tynjanov: Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii. In: Archaisty i novatory. Leningrad 1929, S. 418, 424.

131) Andrej Belyj: Masterstvo Gogolja. Moskva/Leningrad 1934, S. 271.

'Wirklichkeit' hervorbringt, die in den Ablauf der logisch 'normalen' Wirklichkeit eingebettet ist. Als Beispiel für eine verdinglichende realisierte Metapher sei eine Stelle aus einem früheren Fragment des 11. Kapitels der "Toten Seelen" erwähnt. Dort wird ein häßliches Gesicht beschrieben, bei dem Kinn und Nase in verschiedene Richtungen weisen, ein Gesicht, das so aussieht, "wie ein mißlungenes Brot auszusehen pflegt, welches, anstatt gleichmäßig aufzugehen, wie die übrigen, sich verbogen hat und gleichsam zu einer aufgesprungenen Blase angeschwollen ist" (VI,650). Von einem ursprünglichen Ausgangspunkt aus, - hier dem Vergleich des Gesichts mit einem Brot -, entsteht ein neuer Handlungsbereich, der des Brotbackens. Es handelt sich gewissermaßen um eine Interferenz zwischen sprachlichem Bereich (der Ebene des Vergleichs) und dem logischen Zusammenhang auf der Wirklichkeitsebene. Eine ursprünglich rein sprachliche Figur wird in den logischen Kontext hinein verlängert. Grotesk verdinglichende wie auch grotesk personifizierende Vergleiche finden sich in größerer Anzahl vor allem in den "Toten Seelen".

d) Als letzte Art der grotesken Verdinglichung sei hier das Wortmosaik genannt. Der Terminus "mozaika slov" findet sich zuerst bei V. Rozanov.¹³² Rozanov versteht darunter eine "wächserne Sprache, in der sich nichts rührt, kein einziges Wort hervorragt und mehr sagen will, als in allen anderen gesagt ist".¹³³ An einer anderen Stelle nennt er es das "tote Gewebe der Sprache, in das alle vorgeführten Figuren eingehüllt sind wie in ihr gemeinsames Leichentuch."¹³⁴ Was Rozanov in seiner bildhaften Sprache ausdrückt, ist,

132) V.V. Rozanov: *Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo*. 3. izd. St.-Petersburg 1906, S. 260.

133) *Ebda.* S. 259.

134) *Ebda.*

abstrakter formuliert, die verdinglichende Tendenz des Wortmosaiks. In diesem Sinn spricht Vinogradov von einer "Tendenz des mosaikartigen Zusammenklebens verschiedener semantischer Reihen" bei Gogol,¹³⁵: "Es werden in einer Kette Dinge verschiedener Kategorien angeordnet: abgegrenzte und selbständige Dinge, bruchstückhafte Dinge, Teile lebendiger Organismen, welche sie ersetzen sollen, und Menschen, die in Dinge verwandelt sind."¹³⁶ Da "in der Mehrzahl der Fälle diese Wortverbindungen die Illusion einer Bedeutungsgleichstellung der Benennungen von Teilen oder überhaupt von Zugehörigkeiten des menschlichen Organismus mit den Namen abgesonderter Dinge schaffen",¹³⁷ tritt, wie Vinogradov zeigt, eine "Färbung der Gegenständlichkeit" (ottenok predmetnosti) auf, womit ohne Zweifel die Tendenz zur Verdinglichung des Belebten im Wortmosaik charakterisiert wird.

Im wesentlichen ist also das Wortmosaik bestimmt als grammatische Aneinanderreihung semantisch disparaten Wortmaterials. Dabei wird die Diskrepanz zwischen semantischer Disparatheit - hier handelt es sich vor allem um die gegensätzlichen Kategorien 'belebt' und 'unbelebt' - und der grammatischen Reihung, die gewissermaßen eine Einebnung der semantischen Verschiedenartigkeit suggeriert, ins Bewußtsein gehoben. Als Beispiel mag ein Satz aus der Beschreibung des Balls in der Provinzstadt aus den "Toten Seelen" dienen: "Offiziere, Damen, Fräcke - alles erschien lebenswürdig, ja fast süßlich." (VI,174).

2) In den Beispielen aus Spitzers Untersuchung über Morgenstern spielte, wie wir gesehen haben, die groteske Belebung des Unbelebten eine bedeutsame Rolle. Unbelebte Dinge oder

135) Vinogradov: *Étjudy o stile Gogolja*, S. 80.

136) Ebda. S. 86.

137) Ebda. S. 80.

Beziehungsbegriffe (wie z.B. Körperteile) werden von Morgestern mit eigenem Leben begabt. Spitzer weist in seiner Arbeit darauf hin, daß personifizierende Tendenzen bereits im normalen Sprachgebrauch angelegt sind, etwa in der Wendung "um sechs Uhr k a m der erste Pfiff" aus dem zweiten Beispiel. Diese Ansätze sind in der grotesken Personifikation zum bewußten Stilmittel weiterentwickelt worden.

Deutlich von der grotesken Personifizierung zu unterscheiden ist jedoch die personifizierende Einführung abstrakter Begriffe wie überhaupt alle allegorischen Figuren. Die groteske Belebung des Unbelebten enthält keine übertragene Bedeutung, sondern versieht konkrete Dinge mit Leben, wobei die Gesetze der Wirklichkeit zerstört werden und die logische Wahrscheinlichkeit bewußt durchbrochen wird. In dieser ungewohnten Perspektive, unter der die grotesk belebten Dinge erscheinen, liegt der verfremdende Effekt der grotesken Belebung. "The figure of personification is closely connected with the motif of animation ... but a typical personification lacks the ominous quality of a grotesque animation, which instills fear and doubt in life",¹³⁸ bemerkt L.A. Foster zur grotesken Personifizierung im Unterschied zur 'normalen'. Jene "ominous quality of a grotesque animation, which instills fear and doubt in life" meint die verfremdende Wirkung, die der grotesken Personifizierung anhaftet und die die Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem in beunruhigender Weise verwischt.

Die groteske Belebung des Unbelebten tritt bei Gogol' häufig in Form der Verselbständigung und Personifizierung einzelner menschlicher Gliedmaßen oder Kleidungsstücke auf. In der Novelle von den beiden Ivanen z.B. schnuppert die Nase des Richters eigenwillig herum und das durchschossene Bein des Stadthauptmanns, seine "Infanterie", bewegt sich

138) Foster: The Grotesque: A Method of Analysis, S. 79.

unabhängig vom Willen seines Besitzers.

Während vom verselbständigten Körperteil her gesehen eine Belebung vorliegt, handelt es sich von der menschlichen Gestalt her um eine Reduzierung des Belebten, also um den entgegengesetzten Prozeß, denn die Gestalten erhalten durch die Verselbständigung einzelner Glieder etwas Mechanisches, Marionettenhaftes. Groteske Personifizierung und Reduzierung oder Mechanisierung des Belebten stellen Korrelate dar. Als Beispiel dafür kann die marionettenhafte Reduzierung der Figuren aus der Novelle von den beiden Ivanen dienen, deren Gliedmaßen in grotesker Weise personifiziert und verselbständigt werden. Das Korrespondieren von grotesker Belebung und grotesker Reduktion des Belebten wird dort ganz offensichtlich, wo einerseits die Nase des Richters als eigenwilliges Wesen auftritt, andererseits aber seine Oberlippe mit einer Tabakdose gleichgesetzt wird. Die Korrelation von grotesker Personifizierung und grotesker Reduktion ist also gleichzeitig ein Korrespondenz- wie auch ein Kontrastverhältnis.

Durch dieses Kontrast- und Korrespondenzverhältnis zur Verdinglichung und Reduktion des Belebten unterscheidet sich die groteske Personifizierung von der romantischen Kategorie der Beseelung, wie sie z.B. in Natur- und Landschaftsschilderungen häufig ist. Vinogradov trifft eben dieselbe Unterscheidung, wenn er einerseits von der romantischen "Ausweitung der Kategorie der Beseeltheit" bei Gogol' spricht und andererseits von der "Tendenz zur Belebung der 'toten Natur' im Kontrast zur Entseelung von Gestalten, wobei diese nach dem Prinzip der 'Puppe', des 'Automaten' gezeichnet werden."¹³⁹

Die romantische Belebung der Natur findet sich bei Gogol' häufig in den früheren Werken (Dikan'ka-Novellen, Mirgorod).

¹³⁹⁾ Vinogradov: *Étjudy o stile Gogolja*, S. 141-142.
(Herv.v.Verf.)

Man denke etwa an die Beschreibung des Dnepr am Anfang des 10. Kapitels der Novelle "Die schreckliche Rache", wo ständig vermenschlichende Verben in Bezug auf die Natur verwendet werden: "Wohlig ist dann der heißen Sonne, wenn sie von ihrer Höhe b l i c k t und ihre Strahlen in die Kühle der kristallinen Wogen versenkt, wohlig ist auch den Wäldern, am Ufer, wenn sie sich klar in den Wassern spiegeln. Die Grüngelockten! Sie d r ä n g e n sich zugleich mit den Feldblumen zu den Wassern und b e u g e n s i c h über sie und s c h a u e n und k ö n n e n s i c h n i c h t s a t t s e h e n an ihrem lichten Spiegelbild, und sie l ä c h e l n ihm zu, und sie g r ü ß e n es, mit ihren Zweigen n i c k e n d" (I,268; Herv.v.Verf.). Während wir es hier mit einer e i n f ü h l e n d e n Beseelung der Natur zu tun haben,¹⁴⁰ besitzt die grotesk personifizierende Ausdrucksweise ihre Eigentümlichkeit in der v e r f r e m d e t e n, oft rätselhaft-verwirrenden, durch nichts begründeten und erklärbaren Belebung des Unbelebten. Ein zweites Kriterium zur Unterscheidung von romantischer und grotesker Personifizierung ist die gegenseitige Wechselwirkung von Belebung und Reduzierung, das bereits beschriebene Kontrast- und Korrespondenzverhältnis, das nur den grotesken Stil auszeichnet, der romantischen Beseelung aber fremd ist.

Die Möglichkeiten des grotesken Stils sind natürlich viel reicher, als wir sie in unserer Übersicht wiedergeben konnten. Diese hatte nur zum Ziel, einige wesentliche Grundmuster vorzuführen. Dabei ergaben sich zwei Gruppen von Erscheinungsformen des grotesken Stils:

140) V.V. Gippius bezeichnet die romantische Belebung als ein uraltes "pathetisches Motiv", das von der Romantik aufgegriffen wurde. Vgl. V.V. Gippius: Ljudi i kukly v satire Saltykova. In: Ot Puškina do Bloka, S. 303-304.

- 1) die Alogismen, deren charakteristisches Merkmal in der Diskrepanz zwischen logischem Kontext und sprachlicher, d.h. grammatisch-syntaktischer Ausformung liegt,
- 2) die groteske Personifizierung sowie die groteske Reduzierung des Belebten, die auf einer Verwischung der Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem beruhen.

Es stellte sich heraus, daß die Stilgroteske zwar von sprachlichen Gesichtspunkten her zu bestimmen ist, insgesamt aber die rein sprachliche Kennzeichnung zu ihrer Erfassung nicht ausreicht. Der groteske Stil ist nur im Spannungsfeld zwischen 'normaler' Logik und sprachlichem Ausdruck zu begreifen. Allein innerhalb dieser Relation kann das spezifisch Groteske eines Stils charakterisiert werden.

In den Gedichten Morgensterns ist die Grenze zwischen Stil- und Kompositionsgroteske nicht eindeutig. Morgenstern hat sie bewußt aufgehoben, indem er "handlungsträchtige" Wörter oft eine eigene Dynamik entwickeln und unversehens in Handlung übergehen ließ. Es wird sich zeigen, daß bei Gogol' die Trennung von Stil- und Kompositionsgroteske im großen und ganzen sehr viel klarer ist. Doch kommen auch bei Gogol' Fälle vor, wo die Stilgroteske nicht nur im Bereich des Stils relevant ist, sondern in die Komposition hinein entfaltet wird. Eine solche Entfaltung der Stilgroteske wird in dem Kapitel über die "Toten Seelen" näher untersucht. Auch das Sujet der "Nase" z.B. läßt sich als Erweiterung eines grotesken Stilkunstgriffs verstehen. In eben diesem Sinn spricht V.V. Gippius in seiner Arbeit "Ljudi i kukly v satire Saltykova" davon, daß im Werk Saltykov-Ščedrins einzelne Metaphern und Vergleiche als "Embryos entsprechender Sujets" aufzufassen sind.¹⁴¹ Die Tatsache, daß ein Sujet aus "embryonalen Elementen, die in der Bedeutung eines einzelnen Wortes enthalten sind",¹⁴² herauswachsen kann, wurde

¹⁴¹) Ebda. S. 306.

¹⁴²) Ebda. S. 295.

von Saltykov-Ščedrin selber reflektiert: "Ich streite nicht ab, daß in meinen Werken häufig recht unerwartete Dinge vorkommen, aber das rührt daher, daß es in jedem Rhetorikkurs Hinweise auf Tropen und Figuren gibt... Da gibt es die Metapher, die Metonymie, die Synekdoche."¹⁴³ Grotesker Stil und groteske Komposition lassen sich nicht einfach statisch voneinander trennen.

Wenn wir die Stilgroteske isoliert betrachten, sind wir uns dabei der Abstraktion bewußt, die die Wechselwirkung von Stil und Komposition durchschneidet. Dem soll dadurch Rechnung getragen werden, daß in den folgenden Einzeluntersuchungen die Mittel der Stilgroteske mit der Analyse der Gesamtstruktur und der Deutung eines Werks in Beziehung gesetzt werden. Auf diese Weise kann verhindert werden, daß ein formaler Katalog von grotesken Kunstgriffen - eine leere Abstraktion - zustandekommt. Dementsprechend kann es auch nicht die Aufgabe der Untersuchung sein, eine kataloghafte Vollständigkeit in der Aufzählung von Kunstgriffen zu erreichen. Vielmehr geht es darum, **w e s e n t l i c h e** Züge der Stilgroteske zu erfassen und auf das Werk als eine bedeutungsvolle Struktur zu beziehen. Wie bei der Kompositionsgroteske kann die Untersuchung nicht auf eine Aufzählung der Erscheinungsformen des Grotesken beschränkt bleiben, sondern muß zur Bestimmung der Funktion dieser Formen innerhalb des Werkes weitergehen.

Kapitel 7 Literatur über das Groteske bei Gogol'

In der überwiegenden Mehrzahl der literaturwissenschaftlichen Untersuchungen über Gogol' spielt das Groteske keine nennenswerte Rolle. Das Wort 'grotesk' taucht zwar immer wieder auf, wird aber in sehr unterschiedlicher Weise gebraucht, oft in Ermangelung eines anderen Ausdrucks, und fast nie definiert.

Nur wenige Autoren stellen bei der Untersuchung einzelner

143) Ebda. S. 298.

Werke Gogol's das Groteske als literarische Kategorie in den Vordergrund. Vor allem die russischen Formalisten haben ihre Aufmerksamkeit auf das Groteske bei Gogol' gerichtet.

Boris M. Ėjchenbaum kommt in seiner Arbeit "Kak sdelana 'Šinel' Gogolja" (1918) zu dem Ergebnis, daß der "Mantel" eine Groteske ist, die im Wechselspiel zwischen der Ebene der Anekdote, der Wort- und Klangspiele einerseits und der sentimental-melodramatischen und deklamatorisch-pathetischen Intonation andererseits entsteht. Die groteske Struktur beinhaltet für Ėjchenbaum daneben auch das Spiel mit der Realität, die freie Zersetzung und Verlagerung ihrer Elemente, und das Spiel mit der Phantastik im Schluß der Novelle, der "Apotheose des Grotesken". Die Analyse der grotesken Struktur des "Mantel" läuft bei Ėjchenbaum im wesentlichen auf eine Untersuchung des Skaz¹⁴⁴, des Spiels der Erzählergestalt mit der Sprache und dem Sujet, hinaus.

A. L. Slonimskij knüpft in seinem Buch "Technika komičeskogo u Gogolja" (1923), dessen erstes Kapitel die Überschrift "Jumor i grotesk" trägt, an Ėjchenbaums "Mantel"-Untersuchung an: "Die Komik der Darstellung im "Mantel" ist zur Groteske verschärft. Dementsprechend besteht die Sprache des Autors aus grellen Kontrasten: der stark komische Ton führt unerwartet zur Entblößung der ernstesten Bedeutung der Ereignisse, der hohe emotionale und gedankliche Aufschwung endet mit einem jähen komischen Abbruch. Es geht eine ununterbrochene Veränderung des Erzählstandpunkts vor

144) Während man heute unter Skaz gewöhnlich eine zum Berufsjargon oder Dialekt stilisierte Erzählweise versteht, verwenden Ėjchenbaum und andere Formalisten den Begriff in einer allgemeineren und formaleren Bedeutung. In seiner Arbeit "Teorija formal'nogo metoda" (1927) definiert Ėjchenbaum den Skaz als "Konstruktion auf der Grundlage der Erzählmanier des Erzählers", womit 'Skaz' in die Nähe von Begriffen wie 'Spiel mit der Sprache', 'Spiel mit dem Sujet' gerückt wird. (Zit. nach B. Eichenbaum: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt a.M. 1965, S. 31).

sich."¹⁴⁵ Die Definition der komischen Groteske als Kombination eines kühnen Aufschwungs mit einem plötzlichen komischen Abbruch übernimmt Slonimskij von J. Volkelt.¹⁴⁶ "Diese Schärfe der Kontraste in Verbindung mit einer starken Entstellung der komischen Gestalten verleiht dem Humor Gogol's einen grotesken Charakter,"¹⁴⁷ stellt Slonimskij abschließend fest. Seine Bestimmung des Grotesken entspricht, wie auch die Eichenbaums, im großen und ganzen unserem Begriff der komischen Kompositionsgroteske.

V. V. V i n o g r a d o v legt seiner Analyse "Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja "Nos" " (geschrieben 1920) einen Begriff des Grotesken zugrunde, der zwar nicht explizit formuliert wird, aber dem Wesen nach übereinstimmt mit unserer Definition der phantastischen Kompositionsgroteske als Überlagerung der realistischen und phantastischen Darstellungsebene. Vinogradov betrachtet die "Nase" als Einheit von phantastischem und realem Geschehen, wobei die Grenzen absichtlich so verwischt sind, daß eine unentwirrbare groteske Struktur entsteht. Daneben findet sich bei Vinogradov, ähnlich wie bei Eichenbaum, das spielerische Umgehen des Erzählers mit der Logik der alltäglichen Bezüge und die ungewohnte Kombination der Kunstgriffe als Bestandteil grotesker Gestaltung.

Der Aufsatz "Poëtika groteska" (1925) von Ja. O. Ž u n d e l o v i č, der kritisch an die formalistische Methode anknüpft, enthält einige interessante Ansatzpunkte für die Bestimmung des Grotesken als Strukturbegriff der Komposition. Zum Wesen jeder Groteske gehört nach Zundelovič eine

145) Slonimskij: Technika komičeskogo u Gogolja, S. 17.

146) Vgl. Johannes Volkelt: System der Ästhetik. 1. Aufl. Bd. 1-3. München 1905-1914, Bd. 2, S. 413.

147) Slonimskij: Technika komičeskogo u Gogolja, S. 25.

"Verschiebung der Ebenen" und ihre "unerwartete Kombination".¹⁴⁸ Neben der Verschiebung nach der Seite der Komik oder Tragik erwähnt Zundelovič auch den Fall, daß die "Verflechtung des Phantastischen und Realen, mit dem Übergewicht nach der Seite des ersteren, eine groteske Verschiebung der Ebenen bewirkt."¹⁴⁹ Die Ergebnisse der Untersuchung von Zundelovič sind allerdings nicht sehr befriedigend, was unter anderem auch darauf zurückzuführen ist, daß die "Verschiebung der Ebenen" literaturwissenschaftlich nicht zureichend geklärt ist. So hält Zundelovič z.B. den Kontrast zwischen den Epigraphen und dem Inhalt der Kapitel in der Novelle "Der Jahrmarkt zu Soročincy" bereits für grotesk. Die Novelle "Ivan Fedorovič Špon'ka und sein Tantenchen" bezeichnet er als "realistische Groteske", weil Gogol' dort ohne Zuhilfenahme des Phantastischen nur durch "leichte Verschiebungen auf der Ebene des Gegebenen" eine groteske Wirkung erzielt.¹⁵⁰

Eine neuere Arbeit, die dem Grotesken bei Gogol' größere Beachtung schenkt, ist die Dissertation von Gudrun F r e i - t a g über "Die Entwicklung der Satire in den Erzählungen N.W. Gogols" (1957). Wenn wir auch grundsätzlich der Unterordnung des Grotesken unter das satirische Gestaltungsprinzip, wie sie in Freitags Arbeit vertreten wird, nicht zustimmen, erscheint uns die Annahme der satirischen Funktion des Grotesken in vielen Werken Gogol's berechtigt. Der Grundgedanke Freitags ist, daß die Unglaubwürdigkeit des künstlerischen Details in den Erzählungen "Die Nase" und "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" nicht ins Irreale hinüberleitet, sondern wesentliche Momente der Wirklichkeit

148) Vgl. Ja.O. Zundelovič: Poëtika groteska. In: Problemy poëtiki. Sbornik statej pod red. V.Ja. Brjusova. Moskva/Leningrad 1925, S. 63-70.

149) Ebda. S. 71.

150) Ebda. S. 75.

besonders anschaulich und plastisch hervorhebt. Freitag spricht daher von einem "Zusammenwirken des Phantastischen und Realen mit dem Ziel der Aufdeckung des Wesentlichen."¹⁵¹

In den Arbeiten sowjetischer Autoren über Gogol' wird der Kategorie des Grotesken kaum Aufmerksamkeit gewidmet. Häufig verwendet man 'grotesk' als Synonym für 'phantastisch' oder 'übertrieben'. In dem 1966 erschienenen Buch von Ju. V. M a n n "O groteske v literature", zu dem der Aufsatz "Zametki o groteske" (1962) eine Vorstudie darstellt, wird jedoch das spezifisch Groteske an Gogol's Werk genauer untersucht. An der "Nase" Gogol's exemplifiziert Mann den realistischen Gehalt grotesker Kunst,¹⁵² anhand der "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" die Rolle des Komischen innerhalb des Grotesken.¹⁵³ In der "Nase" ist das Groteske "Bedingung und Ausgangspunkt der Handlung"¹⁵⁴, der es erlaubt, die schlechte, gewöhnliche Realität im Licht eines phantastischen Ereignisses gründlich zu entlarven. Diese Art des Grotesken bezeichnet Mann als "phantastischen Plan" (fantastičeskoe predpoloženie). Bei der zweiten Art des Grotesken, der mit Einschränkungen auch die "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" zuzurechnen sind, ist die Phantastik nicht Grundlage, sondern "Folge irgendwelcher Umstände oder Eigenschaften des Helden."¹⁵⁵ Beide Formen des Grotesken sind für Mann ihrem Wesen nach satirisch.

Wenn im folgenden das Schaffen Gogol's unter dem Blickwinkel des Grotesken untersucht wird, so bedeutet das keinesfalls, daß alle behandelten Werke als 'Grotesken' ausgewiesen werden sollen. Es sei darum nochmals darauf hingewiesen, daß das Groteske für uns in erster Linie einen methodischen Zu-

151) Gudrun Freitag: Die Entwicklung der Satire in den Werken N.V. Gogols, S. 188.

152) Mann: O groteske v literature, S. 35-55.

153) Ebda. S. 124-131.

154) Ebda. S. 38.

155) Ebda. S. 78.

gang zu Gogol's Werk bezeichnet, wobei die Überschneidung von Darstellungsebenen (in der Kompositionsgroteske) und die im Bereich des Stils vorkommende sprachliche Montage disparater Elemente (in der Stilgroteske) im Vordergrund steht. Das Groteske soll dabei nicht nur unter dem formalen Aspekt untersucht werden, sondern auch in seiner jeweiligen Funktion im Einzelwerk und schließlich im Schaffen Gogol's überhaupt.

ZWEITER TEIL: DAS GROTESKE IN DEN WERKEN GOGOL'S

Kapitel 1 Die Anfänge des Grotesken in den
"Abenden auf dem Vorwerk bei Dikan'ka"

Die "Abende" (Teil I 1831, Teil II 1832) sind von einer Phantastik durchzogen, die ihren Ursprung teils in der ukrainischen Volksüberlieferung, zum geringeren Teil in literarischen Vorbildern der deutschen Romantik hat. Phantastische Gestalten wie Teufel, Hexen, Nixen und Zauberer gehören ebenso selbstverständlich in diese Welt wie das bunte Leben der Kosaken, ihre burlesken Streiche, Intrigen und Liebesabenteuer. Die "Abende" sind so mit phantastischen Elementen durchsetzt, daß der Leser ständig mit ihnen rechnet. Er stellt sich auf die phantastische Darstellungsebene ein, auf der Teufels- und Hexentreiben nichts Außergewöhnliches ist. Deshalb sind die Dikan'ka-Novellen im wesentlichen nicht grotesk.

Jedoch kommen ansatzweise groteske Strukturen zustande, wenn an manchen Stellen Phantastik und Realität hart aufeinanderprallen oder einander auf verblüffende Weise durchdringen. Wir wollen diese Ansätze beispielhaft anhand von zwei Novellen untersuchen.

Ansätze des Grotesken finden sich in der ersten Novelle des Dikan'ka-Zyklus, dem "Jahrmarkt zu Soročincy". Die Novelle erzählt, wie der Bursche Gric'ko durch List die Zustimmung des dummen Solopij Čerevik und seines bösen Weibes Chivrja zur Heirat mit deren Tochter Paraska erzwingt.

Das 7. Kapitel beginnt mit einem Gerücht über ein "seltsames Ereignis" (I, 123), das sich auf dem Jahrmarkt zugetragen haben soll: Der rote Kittel des Teufels wurde gesehen, und der Brezelverkäuferin erschien sogar der Satan in Gestalt eines Schweins. "Hierzu gesellten sich noch über-

triebene Nachrichten von einem Wunder, das der Gemeindegeschreiber in der verfallenen Scheune gesehen hatte." (I, 124). Durch den Gerüchtcharakter wird die Erscheinung des Teufels entdämonisiert, besonders im Zusatz des Erzählers: "Und alle hielten es für ein Verbrechen, nicht daran zu glauben, obwohl die Brezelverkäuferin... sich den ganzen Tag ohne jeden Grund nach allen Seiten verneigte und mit ihren Füßen Figuren beschrieb, die ihrer schmackhaften Ware vollkommen ähnlich waren" (I, 124). Das auf den ersten Blick unsinnige "obwohl" wirft ein Licht auf die Urheberin des Gerüchts und läßt berechnete Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit aufkommen. Dämonische Phantastik und komische Realität liegen nahe beieinander.

Angeregt durch die seltsamen Gerüchte erzählt der Gevatter Solopijs abends im Kreis der Familie Čerevik die Geschichte von einem Juden, dem der Teufel seinen roten Kittel für ein Jahr verpfändete und dem er nach Ablauf der Frist in Gestalt von Schweineschnauzen beim Beten erschien. Mitten im Erzählen erschreckt ein Geräusch, ähnlich einem Schweinegrunzen, die Versammelten. Danach fährt der Erzähler fort, wird jedoch abermals unterbrochen. "Das Fenster krachte laut; die Scheiben flogen klirrend heraus und eine schreckliche Schweinefratze kam zum Vorschein, mit den Augen rollend, als fragte sie: Und was treibt ihr denn hier, ihr guten Leute?" (I, 127). Diese Schweineschnauze ist eine reale Erscheinung, offenbar eine List des Zigeuners, der Gric'ko bei der Gewinnung Paraskas hilft. Der Leser aber ist in Gedanken noch bei den teuflischen Schweineschnauzen aus der Erzählung von Solopijs Gevatter. Überraschend ist hier die Realität in die Phantastik eingeblendet. Verwirrung entsteht beim Leser dadurch, daß der Übergang von der Phantastik zur Realität ohne irgendeine Ankündigung vorstatten ging. Die Grenzen zwischen dämonischer Phantastik und komischer Realität sind verwischt. Auf diese Weise kommt ein grotesker Effekt zustande.

Das Auftauchen der Schweineschnauze ruft eine burleske Verwirrung hervor. Čerevik, "wie mit siedendem Wasser übergossen, setzte einen Topf auf seinen Kopf statt der Mütze, stürzte zur Tür und rannte wie von Sinnen durch die Straßen, ohne den Boden unter sich zu sehen" (I, 128). Die komische Verwechslung geht in die beklemmende Beschreibung der Flucht über. Čerevik flieht wie besessen vor dem Teufel. "Der Teufel! Der Teufel! schrie es hinter ihm, und er hörte nur, wie sich etwas mit großem Lärm auf ihn stürzte. Hier entflohm ihm das Bewußtsein, und er blieb wie der schreckliche Bewohner eines engen Sarges stumm und regungslos mitten auf der Straße liegen" (I, 128). In der paradoxen Wendung vom "Bewohner" (žilec) eines Sarges, welche die in der Stilgroteske häufig vorkommende Vermischung von Belebtem und Unbelebtem enthält, ist der Übergang von der Komik zur Unheimlichkeit vollzogen. Die groteske "Doppelbödigkeit-des Ganzen"¹ wird bewußt. Auf das Groteske weist auch das unbestimmte, verdinglichende "etwas", das sich auf Čerevik stürzt und sich in einer komischen Auflösung des Dämonischen als Chivrja, Čereviks böses Weib, entpuppt. Doch kaum daß am Schluß des 9. Kapitels die komische Auflösung stattgefunden hat, setzt wieder eine phantastische Verfremdung der burlesken Szenerie ein. "Der anwachsende Lärm und das Lachen riefen unsere Toten, Solopij und seine Frau, ins Leben zurück. Erfüllt von dem überstandenen Schrecken, schauten sie lange und eptsetzt mit starren Augen auf die braunen Gesichter der Zigeuner. Von dem unsicheren und zitternden Licht erhellt, erschienen sie wie ein wildes Heer von Gnomen, in der Dunkelheit der tiefen nacht von schweren unterirdischen Dämpfen umgeben" (I, 129).

1) V. Setschkareff: N.V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin 1953, S. 77.

Die grotesken Anklänge beruhen auf dem ständigen Ineinander-Umschlagen von dämonischer Phantastik und possenhafter Realität.

Auf ganz andere Weise kommt eine groteske Wirkung am Schluß der Novelle zustande, in der Tanzszene, die unmittelbar auf die frohe Vereinigung des glücklichen Liebespaares folgt. "Ein seltsames, unerklärliches Gefühl würde den Zuschauer ergreifen, welcher sähe, wie beim ersten Geigenstrich des Musikanten im Bauernkittel mit dem langen gedrehten Schnurrbart sich alles, ob es wollte oder nicht, in eine Einheit verwandelte und in Eintracht überging. Leute, über deren mürrische Gesichter wohl noch nie ein Lächeln geglitten war, stampften mit den Füßen und zuckten mit den Schultern. Alles stürmte dahin. Alles tanzte. Aber ein noch seltsames, noch rätselhafteres Gefühl würde in der Tiefe der Seele beim Anblick der alten Frauen erwachen, um deren verfallene Gesichter die Gleichgültigkeit des Grabes wehte, die sich aber unter den neuen, lachenden, lebendigen Menschen drängten. Sorglose! Selbst ohne kindliche Freude, ohne einen Funken von Teilnahme, die allein der Rausch, wie der Mechaniker seinen leblosen Automaten, etwas Menschenähnliches tun läßt, wackelten sie mit ihren berauschten Köpfen, tanzten dem fröhlichen Volk nach, ohne auch nur die Augen auf das junge Paar zu richten" (I, 135-136). Das Wort "seltsam" (stranno) findet sich hier, wie noch öfter bei Gogol', als Einleitung einer grotesken Verfremdung der Realität. Es wird im Komparativ noch einmal aufgegriffen und verstärkt. Die Verfremdung der Realität wird in diesem Beispiel durch die Verdinglichung und Mechanisierung des Belebten erzielt, die ihren sinnfälligen Ausdruck in der Marionette und im Automaten findet, bei denen die Qualitäten des Lebens nur noch in äußerst reduzierter Form vorkommen. Die Reduktion der Gestalten drückt sich vor allem in dem "Menschenähnlichen" ihrer Bewegungen aus, das sich auf die Automaten wie auf

die tanzenden Alten bezieht. Während die lebendige und bewegende Kraft als außerhalb des Menschen wirkend dargestellt ist, sind die tanzenden Greisinnen zu willenlosen Mechanismen verdinglicht. Die Verdinglichung des Belebten wird in der sprachlichen Form durch die neutralen Verben (*vse obratilos'*, *perešlo*, *neslos'*, *tancovalo*) unterstrichen. Iterative Verben (*pritopyvali nogami*, *vzdragivali plečami*, *pokačivali golovami*) verdeutlichen die marionettenhaften, sich ständig wiederholenden Bewegungen der Alten. Bewegende Kraft aber ist der Bogenstrich des Musikers und der Rausch, der die Tanzenden in Gang hält wie ein Mechaniker seine Puppen.

In der ursprünglichen Fassung ist die Verdinglichung noch stärker. Dort sind die Alten nicht nur "ohne einen Funken von Teilnahme, sondern sogar "ohne einen Funken von Lebendigem" (*bez iskry živogo*) (I, 347). In der früheren Fassung ist auch die mit der Verdinglichung und Mechanisierung des Lebens kontrastierende Belebung des Unbelebten deutlicher durchgeführt. Mit den Gesichtern der Greisinnen, über die wohl noch nie ein Lächeln geglitten ist, kontrastiert der Satz: "Und auf den Trümmern und auf dem Sarggrund und schmiegt sich das Moos, als ob die Zerstörung selber lächeln könnte" (I, 347). Die groteske Wirkung liegt darin, daß den Menschen das Lächeln abgeht, während es der zerstörenden Gewalt des Todes zugesprochen wird. Die in dem Abschnitt häufig verwendete Belebung des Unbelebten wie auch die Verdinglichung und Mechanisierung des Belebten sind für den grotesken Stil charakteristisch. Die in der Stilgroteske spürbare Tendenz zur Verdinglichung der menschlichen Gestalt ist durch die Einführung des Automatenmotivs deutlich unterstrichen.

Aufschlußreich ist es, der Funktion dieses grotesken Abschnitts im Kontext des Schlusses der Novelle nachzugehen. Er bildet den Übergang von der vorangehenden burlesken Szene, die damit endet, daß der Widerstand Chivrvjas gegen

die Vereinigung des jungen Paares mit Brachialgewalt gebrochen wird, zu einer ernstesten Reflexion des Erzählers über die Vergänglichkeit der Freude und die Einsamkeit des Alters, die mit den Worten ausklingt: "Traurig ist es für den Verlassenen! Und schwer und traurig wird das Herz und nichts vermag ihm zu helfen" (I, 136). Vorbereitet wurde der pathetische Ton des Schlusses schon in der Apostrophe "Sorglose!" in der Schilderung der tanzenden Alten. Das Groteske bildet hier also die Nahtstelle von Komik und Tragik. Auf diese Übergangsfunktion des grotesken Bildes der tanzenden Greisinnen weist Ermilov hin.² Die Tanzszene dient Ermilov zufolge zwei verschiedenen Aufgaben: der Verstärkung der festlichen Stimmung dadurch, daß selbst die Alten von Tanz, Musik und jugendlicher Freude angesteckt werden, sowie dem vom Leser zuerst kaum bemerkten Übergang dieser Stimmung in ihr Gegenteil, den traurigen Nachhall der Festklänge und die Einsamkeit des Alters. Die beiden Stränge sind nicht voneinander zu trennen, sondern bilden eine "Verflechtung des Komischen und Tragischen"³, wie wir sie bei Gogol' häufig antreffen. Da sich in dem grotesken Bild der tanzenden Weiber komische und tragische Elemente so durchdringen, daß eine neue Qualität entsteht und das Komische und Tragische ihre ursprüngliche Eigenart einbüßen, scheint es uns angebrachter, von grotesker Struktur als von Tragikomik zu sprechen.

Die Novelle "Das verlorene Sendschreiben" handelt von dem Großvater des Küsters von Dikan'ka, der einmal ein Schreiben seines Hetmans der Zarin überbringen sollte. Doch die Mütze, in die es eingenäht ist, wird ihm in einem Wirtshaus

2) Vgl. V.V. Ermilov: Genij Gogolja. Moskva 1959, S.74-76.

3) Ebda. S. 76.

gestohlen. Der Wirt gibt ihm den Rat, auf den Hexensabbat zu gehen, um wieder in den Besitz seiner Mütze zu kommen. In der Beschreibung des Hexensabbats sind die dämonischen Wesen mit äußerst komischen realistischen Details ausgestattet: "Was für Ungeheuer! Fratzen über Fratzen, wie man zu sagen pflegt. Eine solche Unmenge von Hexen, wie manchmal Schnee zu Weihnachten fällt: aufgeputzt und angemalt, ganz wie die Fräulein auf dem Jahrmarkt. Und alle, soviel ihrer da waren, tanzten wie im Rausch irgendeinen Teufels-Tropak. ... Den Großvater überkam trotz aller Angst das Lachen, als er sah, wie die Teufel mit Hundeschnauzen auf fremdartig dünnen Beinchen schweifwedelnd um die Hexen herumscharwenzelten wie die Burschen um hübsche Mädchen; und die Musikanten schlugen mit den Fäusten auf ihre Backen wie auf Trommeln und bliesen mit den Nasen wie auf Waldhörnern. Sobald sie den Großvater erblickten, stürzten sie in hellen Haufen auf ihn zu. Schweineschnauzen, Hundeschnauzen, Bockschnauzen, Trappenschnauzen, Pferdeschnauzen - alle reckten sich, als wollten sie ihn küssen. Der Großvater spuckte aus, solch ein Ekel überkam ihn!" (I, 187-188).

Beim Kartenspiel auf dem Hexensabbat gewinnt der Alte seine Mütze zurück und dazu ein feuriges Pferd, das ihn nach Hause bringt. Blutend von dem wüsten Ritt findet sich der Großvater auf dem Dach seines Hauses liegend. In der Hütte sieht er zu seinem Verwundern seine Frau im Schlaf mit der Spindel in der Hand auf der Bank herumhopsen. Als er sie weckt, erzählt sie, sie habe geträumt, "der Ofen sei in der Hütte umhergefahren und habe mit der Schaufel die Töpfe und Schüsseln hinausgejagt und weiß der Teufel was noch alles. 'Nun', erwidert der Großvater, 'dir im Traum, mir im Wachen'" (I, 191). Mit diesen Worten wird die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit verwischt. Die viel phantastischeren Erlebnisse des Großvaters sollen sich demnach im Wachen zugetragen haben, während seine Frau den harmlosen

Unsinn geträumt hat. Das Phantastische wird ausdrücklich als Realität ausgegeben, indem es vom Traum abgesetzt wird. Damit ist die Desorientierung des Lesers vollkommen: "Ist das Ganze nun ein Traum nach einer zu eifrigen Abschiedsfeier gewesen, oder war es Wirklichkeit?"⁴

Da in den meisten Dikan'ka-Novellen eine selbständige realistische Darstellungsebene fehlt und die Phantastik vorherrscht, kommt das Groteske, das in einer Überschneidung beider Darstellungsebenen besteht, kaum zur Entfaltung. So lassen sich in den "Abenden" nur groteske Ansätze feststellen, die für die Struktur der jeweiligen Novellen jedoch nicht bestimmend sind. Solche grotesken Effekte finden sich dort, wo komische Realität und dämonische Phantastik überraschend kombiniert werden oder einander ablösen. Die Beispiele aus den "Abenden" weisen meist in die Richtung der phantastischen Groteske, in der sich phantastische und realistische Darstellungsebene überlagern. Nur die Szene der tanzenden Alten am Ende des "Jahrmarkt zu Soročincy" ist der komischen Groteske zuzurechnen, da sich in ihr Tragik und Komik zu einer Synthese verbinden. Zur komischen Groteske zählen wir auch die Novelle "Ivan Fedorovič Špon'ka und sein Tantchen", die wir aber aufgrund ihrer Sonderstellung im Dikan'ka-Zyklus nicht mehr den Vorformen des Grotesken zurechnen, sondern im Abschnitt über die komische Groteske behandeln wollen.

Von jetzt an werden wir die phantastische und komische Kompositionsgroteske in ihren entfalteteten Formen weiterverfolgen. Die Stilgroteske, der wir in den "Abenden" stellenweise begegneten,⁵ soll dabei immer im jeweiligen Zusammenhang betrachtet werden, da ihre Herauslösung uns nicht sinnvoll erscheint.

4) Setschkareff: N.V. Gogol, S. 82.

5) Vereinzelt Formen der Stilgroteske kommen natürlich auch in den hier nicht behandelten Dikan'ka-Novellen vor.

K o m i s c h e G r o t e s k e

Kapitel 2 "Ivan Fedorovič Špon'ka und sein Tantchen"

Die Erzählung unterscheidet sich von den übrigen Dikan'ka-Novellen durch das völlige Fehlen unmotivierter Phantastik. Ihrem Ton nach steht sie der Geschichte von den beiden Ivanen aus dem Mirgorod-Zyklus höher als den "Abenden". Stepanov nimmt deshalb in seinem Kommentar in der Akademie-Ausgabe an, daß die Špon'ka-Novelle erst kurz vor dem Abschluß des zweiten Teils der "Abende", gegen Ende 1831, geschrieben wurde (vgl. I, 549). Die Weitschweifigkeit des Erzählens und die Fragmenthaftigkeit der Novelle lassen auf Sternesche Tradition schließen.

Der Lebensweg des Helden Ivan Fedorovič Špon'ka wird von seiner Schulzeit bis ins Mannesalter ironisch beschrieben. Schüchternheit und totale Beschränktheit sind seine hervorstechenden, gleichbleibenden Züge. Wenn er anfangs als "höchst sittsamer und fleißiger Junge" (I, 284) charakterisiert wird, so löst sich im folgenden die Charakterisierung dadurch ironisch auf, daß seine Dummheit zunehmend zutage tritt. "Er saß immer ruhig, mit gefalteten Händen" (I, 284) in der Schule, ohne sich an den Streichen seiner Mitschüler zu beteiligen. Eines Tages überrascht ihn der Lehrer beim Plinsenessen und schlägt ihm zur Strafe auf die Hände. "Und mit Recht: die Hände sind schuld, weil sie den Plinsen genommen haben, und kein anderer Körperteil. Wie dem auch sei, seine ihm obnehin anhaftende Schüchternheit wurde seitdem nur noch größer" (I, 285). Durch den Hinweis auf die 'Schuld' der Hände wird der junge Špon'ka in die Nähe einer bewußtlosen Marionette gerückt. Dieser Eindruck wird durch die Mechanisierung seiner Gesten im weiteren verstärkt. Als er beim Militär war, "übte er sich in Tätigkeiten, die nur einer milden und gutigen Seele entsprachen: Bald putzte

er Knöpfe, bald las er im Wahrsagebuch, bald stellte er Mausefallen in den Zimmerecken auf, bald, schließlich, lag er ohne Uniform auf dem Bett" (I, 286). Wieder wird der Hinweis auf die "milde und gütige Seele" Špon'kas durch die Aufzählung seiner stupiden Gewohnheiten vollkommen entwertet. Ebenso steht es mit seinem musterhaften Verhalten, für das er "in kurzer Zeit, elf Jahre nach seiner Ernennung zum Fähnrich" (I, 286) zum Leutnant befördert wurde.

Nach dem Tod seiner Mutter ruft ihn seine Tante auf das Gut zurück. Unterwegs macht Špon'ka die Bekanntschaft des Gutesbesitzers Storčenko, eines groben Typs vom Schlag eines Sobakevič aus den "Toten Seelen", der unseren Helden gewaltig einschuchtert. "Ivan Fedorovič verbeugte sich schweigend" (I, 290) bei der Vorstellung. Nach seinem Namen gefragt, "erhob sich Ivan Fedorovič unwillkürlich von seinem Platz und stand stramm, was er gewöhnlich tat, wenn ihn der Oberst etwas fragte" (I, 290). Im Gespräch mit Storčenko stottert Špon'ka soviel sinnloses Zeug zusammen, daß der Erzähler bemerken kann: "Es scheint mir hier am Platz zu sagen, daß er überhaupt nicht freigebig mit Worten war. Vielleicht kam das von seiner Schüchternheit, vielleicht auch von seinem Bestreben, sich möglichst schön auszudrücken" (I, 291).

Die Attribute der Schüchternheit, Dummheit und 'Sprachlosigkeit', die Špon'kas Verhalten gegenüber Storčenko charakterisieren, werden im folgenden immer wieder bei ihm unterstrichen. Dadurch wird eine komische Mechanisierung seiner Gesten erreicht. Die Tante Špon'kas, Vasilisa Kašpovna, ist ein resolutes Mannsweib, das ihn mit Leichtigkeit herumkommandiert. In der ersten Unterredung kommt er kaum zu Wort. Im Auftrag der Tante fährt Špon'ka zu Storčenko, um ihm ein Stück Land abzufordern, das er sich widerrechtlich angeeignet haben soll. Er "wurde etwas zaghaft" (I, 296), als er sich dem Dorf Storčenkos näherte, aber er

beschloß dann "trotz seiner Schuchternheit entschieden aufzutreten" (I, 297). Zum Essen gebeten, "setzte er sich errötend auf den ihm angewiesenen Platz, den beiden Damen gegenüber" (I, 299). Beim Tischgespräch hält er sich ganz zurück. Gegen Ende der Mahlzeit sagt er schließlich: "Ich habe, das heißt, gelegentlich bemerkt, was es auf der Welt für ferne Länder gibt". Dabei war er "herzlich zufrieden, einen so langen und schwierigen Satz ausgesprochen zu haben" (I, 301). Špon'ka kehrt zu seiner Tante unverrichteter Dinge zurück. Als er beim Erzählen die beiden "sehr schönen Fräulein" erwähnt und "errötend die Augen zur Erde senkte" (I, 302), begann die Tante, den Plan zu fassen, ihn zu verheiraten. Sie macht mit ihrem Neffen einen Besuch bei Storčenko. Gegenüber dem blonden Fräulein saß Ivan Fedorovič auf seinem Stuhl "wie auf Nadeln, errötete und senkte seine Augen" (I, 305). Die einzigen Worte, die er hervorbringt, sind: "Im Sommer gibt es sehr viele Fliegen, gnädige Frau." Nach der Erwiderung des Mädchens heißt es ironisch: "Hier brach das Gespräch wieder ab. Und Ivan Fedorovič brachte überhaupt kein Wort mehr heraus" (I, 305). So endet auch dieser Besuch erfolglos.

Die mechanisierten Gesten der Schüchternheit und Dummheit und seine immer wieder betonte Unfähigkeit sich auszudrücken, lassen Ivan Fedorovič als marionettenhafte Figur erscheinen. Selbst an der Stelle, an der man eine Durchbrechung dieses Eindrucks erwarten würde, bei der aus der komischen Erzählweise herausfallenden Schilderung der Schönheit der Steppe zur Zeit der Ernte, geht in seiner Seele keine Regung vor. Der Abschnitt wird durch die ironische Feststellung eingeleitet, daß das Verweilen bei den Schnittern "seiner sanften Seele einen unerklärlichen Genuß" bereitete, und mündet in den nicht minder ironischen Satz: "Es ist schwer zu sagen, was da in Ivan Fedorovič vorging" (I, 294). Die Marionettenhaftigkeit Špon'kas drückt sich nicht nur in der beschränkten Anzahl der ihm zur Verfügung stehenden Bewe-

gungen aus, die sein Auftreten leitmotivisch begleiten, und in seiner Unfähigkeit zum sprachlichen Ausdruck, sondern in seiner seelischen Stumpfheit. Wie seine Wohlgesittetheit sich in Borniertheit auflöste, so entpuppt sich seine "sanfte Seele" als totale Empfindungslosigkeit. Der Sphäre der Marionettenhaftigkeit gehören alle sekundären Gestalten der Novelle an. Stepan Ivanovič Kuročka aus Gadjač, der als der eigentliche Autor der Erzählung angegeben wird, tritt dem Leser in porträtthafter Beschreibung entgegen: "Ihr werdet ihn gleich erkennen, weil niemand außer ihm eine Hose aus buntem Kattun und einen gelben Nankingrock trägt. Da habt ihr noch ein Merkmal: Wenn er geht, so fuchelt er immer mit den Armen. Noch der verstorbene dortige Gerichtsbeisitzer, Denis Petrovič, pflegte, wenn er ihn von fern kommen sah, zu sagen: 'Schaut, schaut, da kommt die Windmühle!'" (I, 284). Das Porträt beschränkt sich auf einige scharf gezeichnete Striche der äußerlichen Gestalt und verzichtet auf psychologische Charakterisierung. Dadurch erwecken die porträtthafter geschilderten marionettenähnlichen Figuren den Eindruck, daß ihr 'Charakter' in nichts anderem als komischen äußerlichen Details und Gesten besteht. Ihre Bewegungen und Handlungen sind nicht 'innerlich' motiviert, sondern 'äußerlich' und spontan, weil die Porträts nur ein 'Außen', kein 'Innen' haben.

Die Termini "portret" und "portretnoe izobraženie" verwendet V.V. Vinogradov in seinem Buch "Étjudy o stile Gogolja".⁶ Vinogradov erläutert den Begriff folgendermaßen: "Dingsymbole traten als Personen-'Bestimmungen' hervor. Sie dienten gleichsam als charakteristische Merkmale der Helden. Und dabei waren sie keine Zugabe zur psychologischen Charakteristik: sie machten selber die Charakteristik aus,

6) Vgl. Vinogradov: Étjudy o stile Gogolja, bes. S. 86-92, 150-160. Vor ihm gebrauchte V.V. Rozanov den Ausdruck. Vgl. Teil III, Kap. 4, S.259 der Arbeit.

indem sie gleichsam das Wesen einer Gestalt verkörperten."⁷ Dem Begriff des Porträts entspricht in etwa der der "Maske" (maska) bei Jurij Tynjanov.⁸ Allerdings hat der von Tynjanov eingeführte Terminus einen weiteren Bedeutungsumfang. Neben der "Dingmaske" (veščnaja maska), die die Reduzierung der menschlichen Gestalt auf das Äußere, z.B. die Kleidung, bezeichnet, kennt Tynjanov auch die "Wortmaske" (slovesnaja maska), womit er vor allem die auf semantischen und klanglichen Effekten aufbauende Personenbenennung bei Gogol' meint.

Zu derselben Kategorie gehört der Lateinlehrer Špon'kas, "dessen bloßes Husten auf dem Flur, noch bevor sein Friesmantel und sein pockenübersätes Gesicht in der Tür auftauchten, die ganze Klasse in Angst versetzte" (I, 285). Die groteske metonymische Ersetzung der menschlichen Gestalt durch ihre verselbständigten Teile wird noch deutlicher bei der Bestrafung Špon'kas durch den Lehrer, "als sich eine schreckliche Hand aus dem Friesmantel hervorstreckte, ihn am Ohr packte und in die Mitte der Klasse zog" (I, 285).

Der Gutsbesitzer Storčenko wird folgendermaßen porträtiert: Er war ein "dicker Mann in einer grünen Jacke. Sein Kopf ruhte unbeweglich auf dem kurzen Hals, der infolge des Doppelkinns noch dicker erschien. Seinem Aussehen nach schien er zu den Menschen zu gehören, die sich nie den Kopf über Bagatellen zerbrechen und deren ganzes Leben wie geschmiert geht" (I, 289). Beim Begrüßungskuß halten Špon'kas Lippen "die großen Backen des Unbekannten für

7) Ebda. S. 86.

8) Vgl. Tynjanov: Dostoevskij i Gogol', S. 418-420.

weiche Kissen" (I, 290). Beim Besuch Špon'kas in Chortyšče, dem Dorf Storčenkos, begegnen seine Lippen "denselben bekannten Kissen" (I, 297). Beim Schlafengehen wälzte sich Storčenko auf sein Bett, was aussah, "als ob ein gewaltiges Federbett sich auf ein anderes legte" (I, 292). So werden komische Gesten und Details um seine Gestalt herum aneinandergereiht und machen in ihrer Gesamtheit den marionettenhaften Eindruck komplett.

Die Tante Špon'kas ist von "riesenhaftem Wuchs und ganz entsprechender Körperfülle und Kraft" (I, 293). Ihre zunächst porträtartige Skizzierung wird jedoch durch Hinzufügen weiterer Züge bereichert. Durch die Erwähnung ihrer Resolutheit, Tüchtigkeit und ihres Einfallsreichtums rundet sich ihre Zeichnung zunehmend ab, so daß sie voller und lebendiger erscheint als die übrigen reduzierten, im Porträt-Stil wiedergegebenen Figuren der Novelle.

Ganz im Rahmen der Marionettenhaftigkeit dagegen verbleibt ein gewisser Ivan Ivanovič, der bei Storčenko zu Gast ist. Er steckte "in einem langschößigen Rock mit einem riesigen Stehkragen, der seinen ganzen Nacken zudeckte, so daß sein Kopf im Kragen wie in einer Kutsche saß" (I, 298). Wenn das Tischgespräch auf Wirtschaftsangelegenheiten kam, "so steckte er den Kopf aus seiner Kutsche hervor..." (I, 301).

Die Mutter Storčenkos ist eine "vollkommene Kaffeekanne im Häubchen" (I, 298), wie der Erzähler in grotesk verdinglichender Ausdrucksweise bemerkt. Als Špon'ka ihr vorgestellt wurde, schaute die Alte Ivan Fedorovič durchdringend an, "oder vielleicht schien es nur so, daß sie ihn anschaute" (I, 298).

Die Mittel der Stilgroteske, die in die porträtartige Darstellung der Gestalten eingestreut sind, tragen mit ihrer verdinglichenden Tendenz zur marionettenhaften Reduzierung bei. In der Stilgroteske wird die schon im Porträt enthaltene Verdinglichung des Belebten auf die Spitze getrieben.

Ist im Porträt die menschliche Gestalt von dinglichen Details überlagert, so wird sie in der grotesken Verdinglichung durch Dinge ersetzt. Die grotesken Kunstgriffe veranschaulichen besonders einprägsam die Integration der marionettenhaften Figuren in die Dingwelt.

In der Welt dieser marionettenhaften Figuren kreisen die Handlungen und Gedanken fast ausschließlich um alltägliche Verrichtungen, vorzugsweise das Essen. An diesem Maßstab werden geistige Qualitäten gemessen. So sagt Špon'kas Tante über Storčenkos Mutter, sie sei "eine sehr vernünftige Frau und, wie man sagt, eine große Meisterin im Einsalzen von Gurken" (I, 296). Oder das überschwengliche Lob des Ivan Ivanovič über Špon'kas Vater: "Ihr verstorbener Vater, Gott schenke ihm das Himmelreich, war ein seltener Mensch. Er hatte solche Wasser- und Zuckermelonen, wie Sie sie jetzt nirgends mehr finden" (I, 299). Durch Nebeneinanderstellung verschiedener semantischer Bereiche entstehen komische Effekte, etwa wenn Ivan Ivanovič "über Gurken, Kartoffel- aussaat und darüber, wie klug die Menschen in früheren Zeiten waren" (I, 301), spricht. Hier haben wir es mit einer Form des grotesken Wortmosaiks zu tun, in dem die qualitativen Unterschiede zwischen Menschlichem und Dinglichem, Belebtem und Unbelebtem auf der dinglichen Stufe eingeebnet werden. Dadurch wird das völlige Aufgehen der marionettenhaften Figuren in ihrer Dingwelt gekennzeichnet. In einer dem Wortmosaik ähnlichen Art wird Špon'kas Ankunft auf seinem Gutshof beschrieben. Zuerst werden die "Hunde aller möglichen Sorten", die Špon'ka entgegenlaufen, geschildert, dann folgen die "kleinen Jungen in schmutzigen Hemden" und schließlich ein "Schwein, das mit sechzehn Ferkeln im Hof umherspazierte". Hunde, Jungen und Schweine werden nicht nur in einem Atemzug genannt; die Hunde werden sogar in gewisser Weise 'vermenschlicht'. Einer nämlich schien zu sagen: "Schaut, ihr Christenmenschen, was ich für ein schöner junger Mann bin!" (I, 292).

Alles, was wir bis jetzt in unsere Betrachtung hineingenommen haben, ist der komischen Darstellungsebene der Novelle zuzurechnen. Die auf dieser Ebene durchgeführte Reduktion der menschlichen Gestalten ist, wie wir sahen, nur zu einem Teil mit Hilfe des grotesken Stils verwirklicht. Vorherrschend waren die Mittel der Komik: die ironische Auflösung der Charakteristik, das Porträt, die Mechanisierung der Gesten durch leitmotivisch wiederholte Attribute usw. Eine groteske Kompositionsstruktur bildet sich erst gegen Ende der Novelle, wo sich in die komische Darstellung Momente des Tragischen mischen. Dieser Veränderung in der formalen Struktur entspricht eine Verschiebung der Perspektive, unter der die Hauptgestalt der Novelle erscheint. Die Marionettenhaftigkeit Špon'kas wird in Richtung auf eine 'Vermenschlichung' seiner Gestalt überschritten. Am Ende der Novelle beginnt die marionettenhaft reduzierte Figur Špon'kas, die man keiner tieferen Regung für fähig gehalten hätte, menschlichere Konturen anzunehmen. Diese Änderung wird durch den Heiratsplan der Tante ausgelöst. Die erste Reaktion Špon'kas mutet sehr komisch an. "Was, Tantchen!" schrie Ivan Fedorovič erschrocken auf. "Was, eine Frau! Nein, Tantchen, tun Sie mir den Gefallen... Sie beschämen mich vollkommen... Ich bin noch nie verheiratet gewesen... Ich weiß gar nicht, was ich mit ihr anfangen soll!" (I, 306). Doch sein lächerliches Entsetzen nimmt bald eine tragische Färbung an. Er steht "wie vom Donner betäubt." Der Gedanke an eine Heirat "erschien ihm so seltsam, so wunderlich, daß er daran ohne Angst gar nicht denken konnte. Mit einer Frau leben!... Unverständlich! Er würde nicht mehr allein in seinem Zimmer sein, und überall müßten sie zu zweit sein!... Schweiß trat auf seinem Gesicht hervor, je mehr er sich ins Nachdenken vertiefte" (I, 306-307). Špon'ka erscheint in seiner lächerlichen Angst nun nicht mehr in einem ausschließlich komischen, sondern eher tragikomischen Licht.

In seinem Alptraum vereinen sich komische Einzelheiten mit Unheimlichem zu einer grotesken Verbindung. Der Traum besteht aus vier Bildern, die sich zum Ende zu in ihrer Intensität steigern. Die einzelnen Abschnitte sind deutlich gekennzeichnet, da sie jeweils mit einem "bald" (to) einsetzen.

- 1) Der Traum beginnt mit der Schilderung der angsterfüllten Flucht Špon'kas vor der Frau, die komisch und beklemmend zugleich ist:

"Bald träumte ihm, daß alles rings um ihn rauschte und sich drehte. Aber er läuft und läuft und spürt seine Beine unter sich nicht... schon kommt er von Kräften... Plötzlich packt ihn jemand am Ohr. 'Au, wer ist das?' - 'Das bin ich, deine Frau!' antwortete ihm eine laute Stimme. Und plötzlich erwachte er" (I, 307).

- 2) Im zweiten Abschnitt verstärkt sich die Unheimlichkeit wie die Komik der Verfolgung und schlägt sich in einer phantastischen Verwandlung und Vervielfältigung der Frau nieder:

"Bald kam es ihm vor, er sei schon verheiratet und in seinem Häuschen sehe alles so wunderlich und seltsam aus: In seinem Zimmer steht statt eines Einzelbetts ein Doppelbett. Auf dem Stuhl sitzt eine Frau. Ihm ist seltsam zumute; er weiß nicht, wie er an sie herantreten, was er mit ihr sprechen soll; und er bemerkt, daß sie das Gesicht einer Gans hat. Zufällig wendet er sich zur Seite und sieht eine andere Frau, auch mit dem Gesicht einer Gans. Er wendet sich nach der anderen Seite - da steht eine dritte Frau. Hinter ihm - noch eine Frau. Da wird ihm bange. Er stürzte in den Garten; aber im Garten ist es heiß. Er nimmt den Hut ab und sieht: auch im Hut sitzt eine Frau. Schweiß trat auf seinem Gesicht hervor. Er griff nach seinem Taschentuch - auch in der

Tasche ist eine Frau; er nahm die Watte aus dem Ohr - auch dort sitzt eine Frau" (I, 307).

- 3) Nun greift die phantastische Metamorphose auch auf Špon'ka und seine Tante über. Ihre Gestalten werden einer völligen Verdinglichung unterworfen. Die Ereignisse passen sich ganz dem Rahmen der Dingwelt an:

"Bald hüpfte er auf einem Bein; und Tantchen sah ihn an und sprach mit wichtiger Miene: 'Ja, du mußt hüpfen, weil du jetzt ein verheirateter Mann bist.' Er eilt auf sie zu - aber Tantchen ist nicht mehr das Tantchen, sondern ein Glockenturm. Und er fühlt, wie ihn jemand an einem Strick auf den Glockenturm zieht. 'Wer zieht mich da?' fragte Ivan Fedorovič kläglich. 'Ich bin's, deine Frau, ich ziehe dich, weil du eine Glocke bist.' - 'Nein, ich bin keine Glocke, ich bin Ivan Fedorovič!' schrie er. 'Doch, du bist eine Glocke', sagte im Vorbeigehen der Oberst des P... Infanterieregiments" (I,307).

- 4) Im letzten Abschnitt wird die verdinglichende Verwandlung der Frau dadurch noch abstruser, daß sie in einer kleinen Anekdote ausgeführt wird. Ähnlich wie Gogol' zuweilen Vergleiche realisiert, wird hier die Verwandlung der Frau in ein Stück Stoff auf der dinglichen Ebene in Form der Handlung eines Stoffkaufs entfaltet.

"Bald träumte ihm, die Frau sei überhaupt kein Mensch, sondern irgendein Wollstoff; er gehe in Mogilev in einen Kaufladen. 'Was für einen Stoff befehlen Sie?' fragt der Kaufmann. 'Nehmen Sie doch Frau, das ist der modischste Stoff! Sehr haltbar! Alle lassen sich jetzt Röcke daraus nähen.' Der Kaufmann mißt und schneidet die Frau. Ivan Fedorovič nimmt sie unter den Arm und geht zu einem jüdischen Schneider. 'Nein', sagt der Jude, 'das ist ein schlechter Stoff! Niemand läßt sich daraus einen Rock nähen'" (I, 307).

Mit der Steigerung der komischen Verwandlungen hat auch die Angst Špon'kas ihren Höhepunkt erreicht. "In Angst und halb bewußtlos erwachte Ivan Fedorovič. Der kalte Schweiß floß ihm in Strömen herab" (I, 308). Bedrohliches und Lächerliches verschmelzen zu einem untrennbaren Konglomerat.

Das Groteske des Traums besteht weniger in den Verwandlungsszenen als solchen, denn Verwandlungen gehören zur Phantastik und ein Traum bewegt sich per definitionem auf der phantastischen Ebene, als vielmehr in der Vermischung von beinahe tragischer Angst und Komik, die sich zu phantastischen Formen verdichtet. Wir betrachten den Traum Špon'kas nicht isoliert als phantastisches Gebilde, sondern in seiner Funktion innerhalb der durch die Überlagerung tragischer und komischer Elemente bestimmten Struktur des Schlusses der Novelle.

In dem Alptraum erscheint zum erstenmal die Seele Špon'kas vor den Augen des Lesers. Die Angst erweist sich als der menschlichste Zug dieser marionettenhaft reduzierten Figur. In ihr nimmt Špon'ka vollere menschliche Dimensionen an, indem ihm andeutungsweise die Möglichkeit zur Tragik zugestanden wird, wenn auch nur innerhalb der Komik seines Widerstandes gegen die geplante Heirat, wenn auch nur im Traum und nicht in der Wirklichkeit.

Auf diese Weise entsteht die groteske doppelte Sicht dieser Gestalt als komische, empfindungslose, marionettenhafte Figur und als mit einer Seele begabter Mensch, der in Ansätzen die Möglichkeit zur Tragik in sich birgt. Durch die groteske Vermischung von Tragischem und Komischem und dem daraus resultierenden Doppelaspekt seiner Erscheinung tritt Špon'ka ein wenig aus der Sphäre der komischen Marionettenhaftigkeit heraus, in der die sekundären Gestalten der Novelle verbleiben.

Kapitel 3 "Altväterliche Gutsbesitzer"

Die Novelle, die von Gogol' nicht vor Ende 1832 angefangen wurde und 1835 im ersten Teil von "Mirgorod" erschien, beschreibt das zurückgezogene Leben eines alten Gutsbesitzerehepaares in der Ukraine. Der Ich-Erzähler beginnt im wehmütigen Ton der Erinnerung die Abgeschlossenheit und Stille ihres Daseins zu schildern. Wohlwollend hebt er die Güte, Gastfreundschaft und gegenseitige Liebe der beiden Alten hervor. Essen und Schlafen bilden ihren Lebensinhalt. Die idyllische Monotonie ihres Lebens wird durch die Flucht der grauen Katze Pul'cherija Ivanovnas gestört, da die Alte in ihrem Aberglauben darin ein Vorzeichen ihres nahen Todes sieht. Kurz darauf stirbt sie und hinterläßt ihren Afanasij Ivanovič in tiefer Trauer. Nach einigen Jahren einsamen Daseins vermeint Afanasij Ivanovič die Stimme seiner Frau im Garten nach ihm rufen zu hören und folgt ihr bald nach ins Grab. Unter ihren Nachfolgern verfällt das Gut in kurzer Zeit.

In der Beurteilung der Novelle gehen die Meinungen weit auseinander. "Die einen sagten, Gogol' habe eine Satire auf die klägliche, tierische Existenz zweier nichtiger alter Leute geschrieben, er habe ihre triviale Überflüssigkeit entlarvt. Andere dagegen meinten, Gogol' stelle die Tovstoguby als sein Ideal des Menschen und seines Lebens hin."⁹ Die Überbetonung der Satire findet sich bei manchen sowjetischen Autoren, eine Deutung als Idylle gab noch zu Gogol's Zeit Ševyrev, der jedoch an dem "vernichtenden Gedanken der Gewohnheit" in der Novelle Anstoß nahm und diese Zeilen am liebsten getilgt gesehen hätte.¹⁰ Auch Tschizewskij hält

9) G.A. Gukovskij: Realizm Gogolja. Moskva/Leningrad 1959, S. 75-76.

10) Zit. nach V. Zelinskij: Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach N.V. Gogolja. 4. izd. Moskva 1910, Bd. 1, S. 68.

die Novelle für eine "ideologische Idylle": "Gogol' unterstreicht an seinen "altväterlichen Gutsbesitzern" positive persönliche Eigenschaften - Sanftmut, Freundlichkeit, Gastfreundschaft - und besonders gegenseitige Liebe, die auch im Tode treu bleibt. Dieser stillen und unauffälligen Liebe ist in der Erzählung die romantische, leidenschaftliche und ... unbeständige Liebe gegenübergestellt."¹¹ Zu dieser Auffassung gelangt Tschizewskij, weil er den Gehalt der Novelle auf die Explizierung einer von Gogol' vertretenen Theorie vom "Leben im Verborgenen"¹² und auf das abstrakte Thema der Gegenüberstellung von stiller und leidenschaftlicher Liebe reduziert. Alles, was nicht dieser "Idee" entspricht, erklärt Tschizewskij als Verhüllung des "ideologischen Programms" Gogol's.¹³

Die einseitigen Deutungen der "Altväterlichen Gutsbesitzer" als Satire oder Idylle wurden schon von einigen Zeitgenossen Gogol's abgelehnt. Im Brief vom 28. März 1835 schrieb Stankevič an Ja.M. Neverov über die Novelle: "Wie ist hier das herrliche menschliche Gefühl im leeren, nichtigen Leben erfaßt."¹⁴ Belinskij bezeichnet die beiden Alten als "zwei Parodien auf die Menschheit"¹⁵ und führt weiter aus: "Sie sehen die ganze Niedrigkeit und Widerlichkeit dieses tierischen, häßlichen, karikaturhaften Lebens und nehmen dabei solch einen Anteil an den Gestalten der Erzählung, Sie lachen über sie, doch ohne Groll, und dann schluchzen Sie mit Philemon über seine Baucis, fühlen seine tiefe, unirdische Trauer mit ihm ..."¹⁶. Puškin schließlich nennt die

11) Dmitrij Tschizewskij: Der unbekanntes Gogol'. In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenev - Dostoevskij - Tolstoj, S. 65.

12) Vgl. ebda. S. 64.

13) Vgl. ebda. S. 68.

14) Zit. nach Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 77.

15) Zit. nach: N.V. Gogol' v russkoj kritike. Moskva 1953, S. 44.

16) Ebda. S. 45.

Erzählung eine "scherzhafte, rührende Idylle, die einen durch Tränen der Trauer und der Rührung hindurch lachen läßt."¹⁷

Die tragikomische Struktur der Novelle ist in neuerer Zeit von Gukovskij und Ermilov stark beachtet worden. Gukovskij unterteilt die Novelle in eine komische skizzenhafte (očerkovyj) Einleitung, die "der Bewegung, des Verfließens der Zeit und der Geschehnisse entbehrt", was sich im Gebrauch imperfektiver und iterativer Verben und bestimmter Adverbien (často, obyknovenno, vseгда usw.) ausdrückt, und den Hauptteil, der die tragische "Liebe über den Tod hinaus"¹⁸ zum Gegenstand hat. Nach Gukovskij sieht Gogol' seine Gestalten unter einem doppelten Aspekt: "Vom Standpunkt ihrer M ö g l i c h k e i t e n und vom Standpunkt der R e a l i s i e r u n g, der Verwirklichung oder Nichtverwirklichung dieser Möglichkeiten."¹⁹ "Mit derselben Genauigkeit, mit der Gogol' das poetische und erhabene W e s e n seiner Helden aufdeckt, legt er die Nichtigkeit der realen V e r w i r k l i c h u n g dieses Wesens offen dar."²⁰

Ermilov bezeichnet die Erzählung als "satirische Idylle"²¹: "Wir befinden uns auf der sehr feinen Grenze zwischen Menschlichem und Parodiehaftem. Alles hieran - jede psychologische Situation, jedes Moment der Beziehungen - wird

17) Puškin: Poln. sobr. soč. v desjati tomach, Bd. 7, S. 345. Vgl. die Bezeichnung der Novelle als "sleznaja komedija" durch Belinskij. (Zit. nach: Gogol' v rusškoj kritike, S. 51.)

18) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 83.

19) Ebda. S. 96.

20) Ebda. S. 92.

21) Ermilov: Genij Gogolja, S. 141.

bald auf der einen, bald auf der anderen Seite der Grenze hin- und hergewendet, erscheint bald in der einen, bald in der anderen Qualität."²²

Wir wollen die Novelle unter dem Blickwinkel des Abwachsels und der Überlagerung der komischen und tragischen Darstellungsebene genauer untersuchen. Im skizzenhaften ersten Teil werden die lobenswerten Eigenschaften der beiden Alten vom Erzähler zwar genannt, aber nicht konkretisiert. Der Leser erfährt kaum, worin die Herzensgüte und Liebe der Tovstoguby besteht. Dafür beginnt die Schilderung ihres sich in geistlosen, alltäglichen Kleinigkeiten erschöpfenden Lebens immer mehr in den Vordergrund zu treten, so daß die gepriesenen Eigenschaften der Alten sich ins Komische verkehren. Das Mittel der sich in ihr Gegenteil verkehrenden Charakterisierung fanden wir schon in der Špon'ka-Novelle, wo sich die positive Charakterisierung des Helden negativ auflöste, indem sich sein stilles Wesen als blöde Schüchternheit, seine Wohlerzogenheit als Beschränktheit herausstellte. In den "Altväterlichen Gutsbesitzern" schlägt die positive Charakterisierung zwar nicht in ihr direktes Gegenteil um, wird aber weitgehend entleert und entwertet.

Die menschlichen Qualitäten der Alten können sich nur auf einer niedrigen Stufe entfalten. Den Rahmen für die idyllisch-banale Existenz der Tovstoguby gibt eine skurrile Dingwelt ab, in der die marionettenhaft agierenden sekundären Figuren der Novelle aufgehen. In dieser seltsamen Welt sind die Proportionen anders verteilt als in der 'normalen'. Wesentliches wird dort nebensächlich, Unwesentliches gewinnt unverhältnismäßig an Größe und Bedeutung. Hierher gehören z.B. die häufigen Hinweise auf die Fliegen bei der Beschreibung des Hauses. Von den altertümlichen

22) Ebda. S. 137.

Bildern an den Wänden ist eines "von Fliegen beschmutzt", andere kann man "für Flecken an der Wand" halten (II, 17). Dann gibt es da einen Spiegel, dessen mit Rankenwerk verzierten Rahmen "die Fliegen mit schwarzen Punkten übersät haben" (II, 18). Schließlich rücken die Fliegen selber in den Gesichtskreis des Erzählers: "An den Fensterscheiben sumpte eine schreckliche Masse von Fliegen, die alle der kräftige Baß einer Hummel übertönte, manchmal begleitet von dem durchdringenden Winseln der Wespen..." (II, 19). Merkwürdige Gegenstände werden beschrieben. So ist Pul'cherija Ivanovnas Zimmer voller "Kästen, Kisten, Kistchen und Kästelchen" (sundukami, jaščikami, jaščičkami i sundučekami; II, 17). Bei dieser chiastisch angeordneten Aufzählung drängt sich neben der Bedeutung die Klangwirkung in den Vordergrund. Da findet sich ein Teppich "mit Vögeln, die Blumen ähneln, und Blumen, die Vögeln ähneln" (II, 18). Die Unbestimmbarkeit des Teppichmusters ist hier durch einen grotesk schillernden Ausdruck wiedergegeben, worin zwei verschiedene Aspekte des Gegenstands abwechselnd zum Aufleuchten gebracht und verschränkt werden. Die Vermischung von komischer Skurrilität und sentimentaler Idylle, die die gesamte Beschreibung des Hauses prägt, kommt deutlich in der Schilderung der "singenden Türen" zum Ausdruck. Einerseits spricht aus ihr die ganze sentimentale Wehmut des Erzählers, zum anderen liegt eine groteske Belebung des Unbelebten vor, wenn ihre "Stimmen" charakterisiert werden als "Diskant", "Baß" und "seltsamer scheppernder und gleichzeitig stöhnender Ton", in dem man zu hören glaubt: "Väterchen, mich friert!" (II, 18).

Diese Belebung des Unbelebten kontrastiert mit der Verdinglichung der menschlichen Gestalten, die in das seltsame Muster der Dingwelt eingestreut sind und sich fast wie Dinge unter Dingen ausnehmen. Ihre Tätigkeit wird als grund- und ziellos geschildert und als außerhalb aller logischen Motivierung liegend. Z.B. die Beschreibung der

Mägde: "Die Gesindestube war vollgestopft mit jungen und älteren Mädchen in gestreiften Unterkleidern ..., die hauptsächlich in die Küche zu laufen und zu schlafen pflegten. Pul'cherija Ivanovna hielt es für notwendig, sie im Haus zu halten, und achtete streng auf ihre Moral. Doch zu ihrem außerordentlichen Erstaunen vergingen kaum ein paar Monate, ohne daß bei irgendeinem von ihren Mädchen der Leib viel dicker wurde als gewöhnlich; dies erschien um so erstaunlicher, weil es im Haus fast keinen Junggesellen gab, ausgenommen höchstens den Zimmerjungen, der in einem grauen Halbrock barfuß umherging und, wenn er nicht aß, so doch sicher schlief" (II, 18-19). Mit ähnlicher Ironie, wie die 'unerklärliche' Schwangerschaft der Mägde, wird die Trunkenheit des Kutschers beschrieben. Der destillierte im Garten Schnaps "und war am Ende dieses Prozesses vollkommen außerstande, seine Zunge zu bewegen, und schwatzte solch einen Unsinn, daß Pul'cherija Ivanovna nichts verstehen konnte und sich zum Schlafen in die Küche begab" (II, 19). Der Erzähler stellt den Vorgang so dar, als resultiere die Trunkenheit aus dem Prozeß des Destillierens.

Die Lebensweise auf dem Gut, die durch den üppigen Reichtum der Natur ermöglicht wird, ist einerseits eine paradiesische Idylle, bringt aber andererseits eine menschliche Verarmung mit sich, die in der Beschränkung auf den Bereich des Essens begründet ist. Pul'cherija Ivanovnas Haus "glich vollkommen einem chemischen Laboratorium" (II, 19), da das Streben und Trachten aller Hausbewohner auf das Essen gerichtet war. Allen voran ist Pul'cherija Ivanovna entweder mit der Zubereitung von Essen oder mit Gesprächen über das Essen beschäftigt. Die Freßlust kennzeichnet alle Bewohner des Guts und stellt sie in dieser Beziehung auf eine Stufe mit den Tieren: "Wie sehr auch alle auf dem Hof fraßen, angefangen von der Beschließerin bis zu den Schweinen" (II, 21), so brachte doch die Erde

genügend für alle hervor, mochten die Diener und Mägde auch noch so viel beiseite schaffen.

Im Bereich des Essens und der alltäglichen Banalität kann sich die Menschlichkeit und Güte der beiden Alten nur in komisch entstellter und verkümmelter Form äußern. Daher ragt auch Afanasij Ivanovič zunächst kaum über die mario-nettenhafte Welt hinaus, die den Hintergrund der Handlung bildet. Seine Bewegungen sind auf wenige leitmotivisch wiederholte Gesten beschränkt, die im Bereich des Äußerlichen bleiben: vor allem sein Lächeln und Sitzen auf dem Stuhl. Er wird wie folgt beschrieben: "Afanasij Ivanovič war von hohem Wuchs, ging immer in einem Hammelpelzchen, das mit Kamelott überzogen war, saß gebeugt da und lächelte fast immer, gleich ob er erzählte oder einfach zuhörte" (II, 15). Wenn Besuch kam, "hörte er immer mit einem angenehmen Lächeln den Gästen zu, die zu ihm gekommen waren, manchmal sprach er auch selbst, aber noch mehr stellte er Fragen" (II, 16). An einer Stelle erinnert sich der Erzähler: "Ich sehe noch jetzt, wie Afanasij Ivanovič gebeugt auf seinem Stuhl sitzt mit seinem im"erwährenden Lächeln und mit Aufmerksamkeit, ja sogar mit Genuß seinen Gästen zuhört!" (II, 25).

Der Mechanisierung der Gesten des Helden entspricht die Mechanisierung des Dialogs zwischen den beiden Alten, die sehr auffällig durchgeführt ist. Dieser Dialog bringt zwar die Güte und gegenseitige Liebe der Alten zum Ausdruck, spiegelt aber gleichzeitig auch die Banalität ihres Lebens wider. Die Beschreibung eines normalen Tageslaufs aus dem Leben der Tovstoguby besteht aus fünf aufeinander folgenden Dialogszenen, die alle Variationen des Themas "Essen" darstellen. Die unveränderliche Gleichartigkeit des Aufbaus der einzelnen Szenen entspricht der Monotonie ihrer Existenz. Jede Szene besteht aus einem die Zeitabfolge bewußtmachenden Vorspann (a) und einem kurzen

Dialogstück (b), das jeweils mit einem abschließenden Satz von Afanasij Ivanovič endet. Das sieht in schematischer Vereinfachung folgendermaßen aus:

1a) "Sobald der Morgen dämmerte...

Nachdem er Kaffee getrunken hatte...

Danach kehrte Afanasij Ivanovič in seine Gemächer zurück, ging auf Pul'cherija Ivanovna zu und sagte:

b) 'Nun, Pul'cherija Ivanovna, es ist vielleicht Zeit, einen Imbiß zu nehmen.'

'Was könnte man denn jetzt essen, Afanasij Ivanovič? Vielleicht ... eingelegte Reizker?'

'Meinetwegen auch Reizker oder Piroggen', erwiderte Afanasij Ivanovič, und auf dem Tisch lag plötzlich ein Tischtuch mit Piroggen und Reizkern darauf" (II, 21-22).

2a) "Eine Stunde vor dem Mittagessen...

Zum Mittagessen setzten sie sich um zwölf Uhr hin. Beim Mittagessen handelte das Gespräch gewöhnlich von Themen, die unmittelbar mit dem Mittagessen zu tun hatten.

b) 'Mir scheint, als ob diese Grütze,' pflegte Afanasij Ivanovič gewöhnlich zu sagen, 'etwas angebrannt ist; scheint Ihnen das nicht auch so, Pul'cherija Ivanovna?'

'Nein, Afanasij Ivanovič... oder nehmen Sie hier von dieser Soße mit Pilzchen und gießen Sie davon dazu!'

'Meinetwegen', sagte Afanasij Ivanovič und hielt seinen Teller hin, 'versuchen wir, wie es sein wird'" (II, 22).

Ebenso Dialoge 3-5.

Dieses Schema ist in den ersten fünf Dialogszenen genau durchgehalten. Auch die folgenden drei Szenen weisen einen ähnlich parallelen Bau auf. Sie beginnen jeweils mit einem Hinweis auf die Freude des Alten am Späßemachen (a), bringen einen 'witzigen' Dialog zwischen ihm und seiner Frau (b)

und enden mit einer formelhaften Wendung (c), die besagt, wie gern er sich über seine Frau lustig macht.

- 6a) "Manchmal ... liebte es Afanasij Ivanovič, sich über Pul'cherija Ivanovna lustig zu machen und von irgendetwas Abseitigem zu sprechen."
- b) (Es folgt der Dialog, in dem der Alte fragt, was wäre, wenn das Haus oder wenn die Küche oder die Vorratskammer abbrennen würde, und seine Frau sich bei jeder Frage mehr ärgert.)
- c) "Aber Afanasij Ivanovič, zufrieden, daß er Pul'cherija Ivanovna zum besten gehabt hatte, lächelte, während er auf seinem Stuhl saß" (II, 24).
- 7a) Wenn Gäste im Haus waren und über Politik schwadroniert wurde, "sagte Afanasij Ivanovič oft, so als schaue er nicht auf Pul'cherija Ivanovna: 'Ich selbst gedenke in den Krieg zu ziehen; warum kann ich denn nicht in den Krieg ziehen?'"
- b) (Das Thema wird nun zwischen den beiden Alten hin und her gehandelt, bis Pul'cherija Ivanovna in Ärger gerät.)
- c) "Aber Afanasij Ivanovič, zufrieden, daß er Pul'cherija Ivanovna etwas erschreckt hatte, lachte, während er gebeugt auf seinem Stuhl saß" (II, 25-26).
- 8a) Pul'cherija Ivanovna liebte ihre graue Katze sehr. "Afanasij Ivanovič jedoch machte sich oft über eine solche Zuneigung lustig."
- b) (Die beiden sprechen über die Vor- und Nachteile von Katzen und Hunden.)
- c) "Übrigens war es Afanasij Ivanovič ganz gleich, ob Katzen oder Hunde; er sprach nur deswegen so, um sich über Pul'cherija Ivanovna ein wenig lustig zu machen" (II, 28).

In der marionettenhaften Welt der Dominanz des Dinglichen, der in ihren Bewegungen komisch mechanisierten, auf Essen und Schlafen reduzierten Figuren, der 'unerklärlichen' Handlungen und Vorgänge treten wirkliche Veränderungen als unvorhergesehene, zufällige und jähe Wendungen ein, wie z.B. die Ankündigung des Todes Pul'cherija Ivanovnas durch das Verschwinden ihrer grauen Katze. Ursache und Wirkung stehen in keinem kausalen Verhältnis zueinander und unterliegen nicht den logischen Gesetzen. Darauf weist die Ankündigung der Wendung durch den Erzähler hin: "Aber nach der seltsamen Ordnung der Dinge haben immer schon nichtige Ursachen große Ereignisse hervorgebracht, und umgekehrt endeten große Vorhaben mit nichtigen Folgen. Irgendein Eroberer sammelt alle Kräfte seines Staats, führt einige Jahre Krieg, seine Heerführer erwerben sich Ruhm, und schließlich endet das alles mit dem Erwerb eines Stückchens Erde, auf dem man nicht einmal Kartoffeln setzen kann; ein andermal hingegen geraten zwei beliebige wurstmacher aus zwei Städten wegen einer Lappalie in eine Prügelei, und der Streit ergreift schließlich die Städte, Ortschaften und Dörfer und dann den ganzen Staat" (II, 28). Mit dieser Überlegung, der bereits der Hinweis auf ein "sehr trauriges Ereignis" (II,27) vorausgegangen ist, leitet der Erzähler den Übergang von der komischen Welt der Marionettenhaftigkeit zu einer Welt, in der auch menschliche Tragik möglich ist, ein. In die komische Darstellungsebene, die bis jetzt vorherrschend war, mischen sich Momente des Tragischen. Durch den Tod Pul'cherija Ivanovnas und besonders durch seine Trauer um sie nimmt die Gestalt von Afanasij Ivanovič tragische Züge an, die ihn weit über die Marionettenwelt, der er selber verhaftet war, hinaustragen. Da er aber gewisse Merkmale der Marionettenwelt immer noch an sich trägt, z.B. die komisch mechanisierten Gesten, so beginnen sich Komik und Tragik zu überschneiden und zu durchdringen.

Der achte Dialog, noch ganz nach der komischen Schablone aufgebaut, antizipiert insofern schon die tragische Weiterentwicklung, als er die schicksalhafte graue Katze Pul'cherija Ivanovnas berührt. In der neunten Dialogszene, die formal noch dem Aufbau der Dialoge 6-8 folgt, drückt sich das tragische Element bereits deutlicher aus. Der schematisch vereinfachte neunte Dialog sieht folgendermaßen aus:

- 9a) Nach dem Verschwinden der Katze überkommt Pul'cherija Ivanovna eine tiefe Trauer. "Vergeblich scherzte Afanasij Ivanovič und versuchte zu erfahren, warum sie plötzlich so bekümmert war."
- b) (Nach dem Grund ihres Kummers gefragt, teilt ihm seine Frau ihre Todesahnungen mit. Darauf fragt er sie, ob sie nicht anstelle ihres Heiltranks versehentlich Pfirsichschnaps getrunken habe.)
- c) "Und Afanasij Ivanovič tat es leid, daß er sich so über Pul'cherija Ivanovna lustig gemacht hatte, und er schaute sie an, und eine Träne hing an seiner Wimper" (II, 30).

Die Durchdringung von Tragik und Komik kommt dadurch zustande, daß die bis jetzt mit komischem Inhalt gefüllte Dialogschablone (vgl. Dialoge 6-8) einen tragischen Inhalt in sich aufnimmt. Das zeigt der Schlußsatz am deutlichsten. Er bewahrt genau die bisherige Form des 'Witzemachens' von Afanasij Ivanovič nach der komischen Schablone. Doch ist nun nicht mehr davon die Rede, daß er zufrieden über seinen Scherz auf dem Stuhl sitzt und lächelt, sondern daß ihm sein Witz leid tut und er zu Tränen gerührt wird. Auf diese Weise wird die Komik des Dialogs durch die Einführung tragischer Elemente zerstört. Als groteske Unangemessenheit erscheint die Fortführung des 'Witzemachens' von Afanasij Ivanovič angesichts des sich ankündigenden Todes seiner Frau.

Im zehnten und letzten Gespräch der beiden Alten wird die Form des mechanisierten Dialogs völlig gesprengt. Das Gespräch ist in einem ernsten Ton gehalten, der von der Komik der früheren Dialoge weit entfernt ist. An seinem Schluß jedoch entsteht durch plötzliche Einschaltung einer aus dem komischen Dialog stammenden Frage eine groteske Wirkung. Afanasij Ivanovič fragt seine im Sterben liegende Frau: "Vielleicht möchten Sie irgendetwas essen, Pul'cherija Ivanovna?" (II, 32). Fast genau so hat ihn im fünften Dialog seine Frau gefragt, als er einen verdorbenen Magen hatte: "Vielleicht möchten Sie irgendetwas essen, Afanasij Ivanovič?" (II, 23). Er erhält auf seine Frage keine Antwort mehr, da seine Frau inzwischen gestorben ist. Die unbeantwortete Frage, deren Unpassendheit Afanasij Ivanovič überhaupt nicht zu Bewußtsein kommt, ragt als ein Fremdkörper grotesk in die Tragik des Todes hinein.

Auf die Beschreibung der stillen, tiefen Trauer des Afanasij Ivanovič folgt die Schilderung eines Besuchs des Erzählers bei dem Witwer nach fünf Jahren. Die mechanisierten Gesten des Alten sind in abgemilderter Form wiederzuerkennen. "Er erkannte mich und begrüßte mich mit demselben mir bekannten Lächeln", heißt es an einer Stelle und etwas weiter: "Er hörte mit demselben Lächeln zu..." (II, 35). In diesem Lächeln ist nur noch ein Hauch marionettenhafter Komik übriggeblieben.

Deutlicher tritt die Verquickung von Tragik und Komik in der Beschreibung des Essens zutage, die eine groteske Wirkung hervorruft: "Oft hob er den Löffel mit Grütze, aber statt ihn an den Mund zu führen, führte er ihn an die Nase, seine Gabel, statt sie in ein Stück Huhn zu stecken, steckte er in die Karaffe, und dann nahm das Dienstmädchen seine Hand und führte sie zum Huhn" (II, 35). In den komischen Bewegungen des Alten spiegelt sich gleichzeitig seine Trauer wider.

Bestimmte Speisen erinnern Afanasij Ivanovič an seine

verstorbene Frau, so daß er zu Tränen gerührt wird. Von hierher wird ganz deutlich, "daß das Essen bei ihnen 'vermenschlicht' war durch ihre gegenseitige Zuneigung, daß die Tragikomödie ihres Lebens darin beschlossen lag, daß der Bereich des Essens für sie der einzige Bereich war, in dem sie ihre Menschlichkeit äußern konnten."²³ Das Sitzen und das Essen, ursprünglich mechanisierte, marionettenhafte Gesten, veranschaulichen nun sogar die tiefe Trauer des Alten um seine Frau: "Er saß gefühllos, gefühllos hielt er den Löffel..." (II, 36). Rückwirkend wird hier klar, daß diese Tätigkeiten bei ihm auch früher schon 'gefühlbeladen' waren, daß er im Sitzen und im Essen sein Gefühl äußerte. Das "gefühllose" Sitzen und Essen wird jetzt als Ausdruck der Trauer von Afanasij Ivanovič in eine Reihe mit seinem "gefühllosen" Blick (vgl. II, 32: "on na vse éto gljadel besčuvstvenno" oder II, 35: "no po vremenam vzgljad ego byl soveršenno besčuvstven") und seinen "gefühllosen Tränen" (II, 33) gerückt. Die tragikomische Wirkung rührt daher, daß sich die 'hohen' Gefühle des Alten selbst in solch 'niedrigen' Tätigkeiten zeigen, die dem Bereich der komisch-mechanisierten Gesten entnommen sind.

In seiner Reflexion über die Gewohnheit beschäftigt den Erzähler die Frage, wie im Leben von Afanasij Ivanovič die Erstarrung im Automatismus des Banalen in so tiefes Leid übergehen konnte: "Gott! dachte ich, als ich ihn ansah: fünf Jahre der alles austilgenden Zeit - ein bereits gefühlloser Greis, ein Greis, dessen Leben wohl kein einziges Mal ein starkes Empfinden der Seele erregte, dessen ganzes Leben wohl nur aus Sitzen auf einem hohen Stuhl, aus dem Essen gedörrter Fische und Birnen, aus gutmütigen Erzählungen bestand - und solch eine lange, solch eine heiße

23) Ermilov: Genij Gogolja, S. 139.

Trauer? Was hat mehr Gewalt über uns: die Leidenschaft oder die Gewohnheit?" (II, 36). Afanasij Ivanovič erscheint hier unter einer doppelten Perspektive: als marionettenhaft reduzierte Figur mit ihren mechanisierten Gesten, dem Sitzen, Essen und Erzählen und als leidgeprüfter Mensch in seiner rührenden Trauer. Die Gewohnheit, der der Erzähler den Vorrang vor der unruhigen Leidenschaft gibt, ist das Band, das komische Marionettenhaftigkeit und tragische Menschlichkeit zusammenhält. Die Wendung von der "fast gefühllosen Gewohnheit" (II, 36) enthält einen Hinweis auf das ambivalente Wesen der Gewohnheit. Einesteils beinhaltet sie die Reduktion des Menschlichen auf die Monotonie des banalen Dahinlebens, andererseits den positiven Aspekt der Liebe und Anhänglichkeit, die sich nach dem Tod der Lebensgefährtin in "heißer Trauer" fortsetzt. Diese Ambivalenz der Gewohnheit wird in der Vermischung von tragischer und komischer Darstellungsebene von beiden Seiten beleuchtet.

Während im ersten Teil der Novelle die komische Darstellungsebene die menschliche Reduktion durch die Macht der Gewohnheit veranschaulichte, machte die Verschränkung von komischer und tragischer Ebene im zweiten Teil die menschlich positive Seite der Gewohnheit bewußt. So läßt sich am Schlüsselbegriff der Gewohnheit die tragikomische Struktur der Novelle in kurzen Worten skizzieren. Von einer tragikomischen und nicht von einer grotesken Struktur der Novelle sprechen wir deshalb, weil die tragischen und komischen Momente in den meisten Fällen ihre ursprünglichen Qualitäten bewahren und sich in ihrem Wechselverhältnis gegenseitig steigern. Auf dem Hintergrund der tragikomischen Struktur entstehen jedoch dort groteske Wirkungen, wo sich der komische Automatismus der Gewohnheit und die hereinbrechende Tragik in überraschender Weise durchdringen.

Kapitel 4 "Die Geschichte, wie sich der Ivan Ivanovič mit dem Ivan Nikiforovič verzankte"

Die Novelle von den beiden Ivanen bildet den Schluß des Mirgorod-Zyklus. Als literarische Vorlage diente Gogol' Narežnyjs "Dva Ivana, ili stracet' k tjažbam" (1825), doch ist Gogol' über das Gemisch aus grobem Sittengemälde und sentimental-moralisierendem Ton Narežnyjs weit hinausgegangen.

Die Novelle handelt von zwei benachbarten und befreundeten Mirgoroder Gutsbesitzern, Ivan Ivanovič Dovgočchun und Ivan Nikiforovič Pererepenko, die sich wegen einer Lappalie zerstreiten. Es geht darum, daß Ivan Ivanovič seinem Nachbarn ein altes Gewehr abhandeln will, der letztere sich aber weigert, es herzugeben. Im Verlauf des Streits bezeichnet Ivan Nikiforovič seinen Nachbarn als "Gänserich". Ivan Ivanovič rächt sich, indem er nachts den Gänsestall des Ivan Nikiforovič umsägt. Ein Versöhnungsversuch der Mirgoroder Bürger scheitert an der Wiederholung des fatalen Schimpfnamens. Die beiden gehen vor das Gericht, und ihre Prozesse ziehen sich über Jahre hin. In Erwartung des Urteils leben die verfeindeten Nachbarn in sinnlosem Zwist. Am Schluß der Novelle schlägt die Komik unerwartet in die tragische Schilderung des trostlosen Lebens der beiden Ivane um.

Das Mirgorod der beiden Ivane ist in noch stärkerem Maß als die Umwelt Špon'kas und der altväterlichen Gutsbesitzer eine marionettenhafte Welt. "Die beiden Ivane sind nicht so sehr 'Helden', d.h. Beweger, aktive Kräfte des Lebens, als vielmehr Stücke daraus, ebenso wie auch die anderen Gestalten der Novelle."²⁴ Sie sind "eher Schemata

24) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 115.

als komplizierte und lebendige Menschen."²⁵ Der Kunstgriff der marionettenhaften Gestaltung wird von Gogol' bewußt-gemacht, wenn er an einer Stelle den Vertep, das ukrainische Puppentheater, erwähnt, das von fahrendem Volk gespielt wird (vgl. II, 229). In seinem Kommentar in der Akademie-Ausgabe weist N.L. Stepanov auf die Übereinstimmung zwischen dem Gespräch des Ivan Ivanovič mit der hung- rigen Bettlerin (vgl. II, 225) und einer Szene aus dem 1929 in Kiev erschienenen Buch "Ukraïns'kij vertep" hin (vgl. II, 757-758).²⁶ Den Einfluß des Vertep sieht Driessen vor allem in der Beschreibung der beiden Ivane im ersten Kapitel wirksam: "The vertep-like character is also present in the style. The narrator is sitting behind his puppets, speaks their language, thinks and feels as they do, finds no words to praise them, and only the all too great stress with which this happens betrays the joke."²⁷

Die Novelle beginnt mit der Schilderung des Ivan Ivanovič, die ihre komische Wirkung aus dem Kontrast zwischen dem überschwenglichen Enthusiasmus des Erzählers und der Unwe- sentlichkeit des Erzählten erhält. Ähnlich wie in der Špon'ka-Novelle und in den "Altväterlichen Gutsbesitzern" handelt es sich um den Kontrast zwischen Charakteristik und ihrer Realisierung, in der die Charakteristik sich ko- misch auflöst oder gar in ihr Gegenteil verkehrt. Stereo- typ unterbricht der Erzähler die Beschreibung, um auszurufen: "Ein prächtiger Mensch ist Ivan Ivanovič!" Der Leser,

25) Ebda. S. 116.

26) Über den Einfluß des Vertep auf die Dikan'ka-Novellen vgl. V.A. Rozov: Tradicionnye tipy malorusskogo teatra 17-18 vv. i junošeskie povesti N.V. Gogolja. In: Pam- jati N.V. Gogolja. Sbornik rečej i statej. Izd. Imp. Univ. Sv. Vladimira. Otd. 2. Kiev 1911, S. 99-169.

27) F.C. Driessen: Gogol as a Short-Story Writer. A Study of his Technique of Composition. Den Haag 1965. (Slavistic Printings and Reprintings), S. 171.

der gern wissen möchte, worin die Vorzüge des Ivan Ivanovič bestehen, erfährt aber nur von einer Unzahl von Dingen, die um seinen 'Charakter' herum angehäuft werden. Das erstemal heißt es: "Ein prächtiger Mensch ist Ivan Ivanovič! Was für ein Haus hat er in Mirgorod!" (II,223). Darauf werden seine kleinen Lebensgewohnheiten, die verschiedenen Obstbäume in seinem Garten usw. aufgezählt. "Ein prächtiger Mensch ist Ivan Ivanovič! Er ißt sehr gern Melonen" (II, 224), beginnt die nächste Etappe der Beschreibung, wo man erfährt, daß er die Kerne der verzehrten Melonen in ein Stück Papier eingewickelt aufhebt, das er mit der Aufschrift versieht: "Diese Melone wurde dann und dann gegessen." "Ein prächtiger Mensch ist Ivan Ivanovič! Ihn kennt auch der Kommissar von Poltava!" (II, 224) fängt der dritte Abschnitt an, der die scheinheilige Lebensweise des Helden berührt. Dieses Thema greift der Erzähler im vierten und letzten Abschnitt noch einmal auf: "Und was für ein gottesfürchtiger Mensch ist Ivan Ivanovič! Jeden Sonntag zieht er seinen Pelzrock an und geht in die Kirche" (II, 224-225). Seine 'Gottesfürchtigkeit' besteht vor allem darin, daß er beim Singen in der Kirche "sehr schön den Saß zieht", seine "natürliche Güte" darin, daß er nach dem Gottesdienst mit Bettlern spricht, allerdings nur um sie zu verspotten.

"Ein sehr guter Mensch ist auch Ivan Nikiforovič" (II,225), geht der Erzähler zum Nachbarn des Ivan Ivanovič über. Man erfährt allerdings nur, daß er ein unzertrennlicher Freund des Ivan Ivanovič und Junggeselle ist. Ein gegenteiliges Gerücht wird energisch zurückgewiesen, wie auch ein anderes Gerücht, Ivan Nikiforovič sei mit einem Schwanz hinten geboren, mit dem Argument entkräftet wird, Schwänze hätten allein Hexen und die gehörten meist dem weiblichen Geschlecht an. Während der 'Charakter' des Ivan Ivanovič ausgiebig vorgeführt wurde, sagen die Mitteilungen über Ivan Nikiforovič kaum etwas über ihn aus. Die

Ungleichheit der Beschreibungen steht im Gegensatz zur unterstrichenen Parallelität ("Ein sehr guter Mensch ist auch Ivan Nikiforovič"). Die Symmetrie der sprachlichen Form kontrastiert komisch mit der Asymmetrie der Inhalte. Dieser Kunstgriff kennzeichnet auch die folgende Gegenüberstellung der beiden Ivane, die aus einer Kette von zwölf Vergleichsgliedern besteht.

Eingerahmt ist die Vergleichskette von zwei absurden Feststellungen. Sie wird eingeleitet durch die Worte: "Trotz ihrer großen Freundschaft waren diese seltenen Freunde einander nicht ganz ähnlich" (II, 226). Das Kapitel schließt: "Übrigens, trotz einiger Unähnlichkeiten sind sowohl Ivan Ivanovič wie auch Ivan Nikiforovič prächtige Menschen" (II, 228). Die Absurdität ist hier eine Folge der Verknüpfung zweier unzusammenhängender Bereiche. Der 'normale' logische Zusammenhang wird zersetzt, an seine Stelle tritt eine groteske sprachliche Montage, in der die durch die Desintegration der Logik freigesetzten Elemente zu einer unsinnigen syntaktischen Einheit kombiniert werden. Doch erschöpft sich die Funktion dieser Alogismen nicht im spielerischen Umgang mit der Logik. Die groteske Ausdrucksweise trägt zur Bloßstellung der Wesenlosigkeit der verglichenen Charaktere bei. Wenn der Erzähler den Eindruck erweckt, als bedinge die Freundschaft der beiden ihre Ähnlichkeit oder als widerspreche die Unähnlichkeit ihrer 'Prächtigkeit', ironisiert er beides.

Die Vergleiche zwischen den beiden Ivanen erstrecken sich auf komische porträthafte Details. Z.B. wird in verdinglichender Ausdrucksweise vom Kopf des Ivan Ivanovič gesagt, er sei einem "Rettich mit dem Schwanz nach unten" ähnlich, während der Kopf des Ivan Nikiforovič einem "Rettich mit dem Schwanz nach oben" gleiche (II, 226). Wenn die Leser

"ganz eingelullt sind von dieser logischen Schaukel"²⁸ des ständigen Vergleichens, stutzen sie plötzlich beim sechsten Vergleichspaar über das Fehlen des tertium comparationis: "Ivan Ivanovič ärgerte sich sehr, wenn ihm eine Fliege in den Boršč gerät: er gerät dann außer sich, wirft den Teller von sich, und dem Wirt ergeht es schlecht. Ivan Niki-forovič badet gern, und wenn er sich bis zum Hals ins Wasser gesetzt hat, läßt er sich sogar ins Wasser einen Tisch und Samowar stellen, denn er trinkt sehr gern Tee in solcher Kühle" (II, 227). Nachdem die Vergleichs"schaukel" wieder hergestellt ist, stutzt der Leser beim neunten Vergleich über eine noch viel unsinnigere Konstruktion: "Ivan Ivanovič ist von etwas furchtsamem Charakter. Ivan Niki-forovič dagegen hat Pluderhosen mit solchen weiten Falten, daß, wenn man sie aufbliese, man den ganzen Hof mit Scheunen und Hauptgebäude darin unterbringen könnte" (II, 227). Die sprachliche Form setzt sich in der grotesken Pointe des "dagegen" (naprotiv togo) über die logische Inkommensurabilität des Vergleichs hinweg. Unvergleichbares wird auf groteske Art und Weise verglichen.

Mit Recht kritisiert Ermilov den in formalistischen Untersuchungen²⁹ vertretenen Standpunkt, der sich mit der Feststellung der äußeren Form des Alogismus in solchen Fällen begnügt. Er weist darauf hin, "daß der Alogismus der Gegenüberstellung sich auf seine Weise als logisch herausstellt", indem über eine "so klägliche, phantastisch oberflächliche Wirklichkeit" gespottet wird, "in der die Exi-

28) Slonimskij: Technika komičeskogo u Gogolja, S. 45.

29) Vgl. I. Mandel'stam: O karaktere gogolevskogo stilja. Geŕsingfors 1902, bes. S. 273-282. Auch Slonimskij: Technika komičeskogo u Gogolja, bes. das Kapitel "Komičeskij alogizm", S. 33-65.

stanz von Menschen möglich ist, deren inneres Wesen so leer ist, daß Pelzjacken, Hosen, Scheunen und Häuser sich als bedeutsamer erweisen als diese Menschen selber."³⁰ Der Vergleich des ängstlichen Charakters von Ivan Ivanovič mit der Hose seines Nachbarn zeigt dieselbe Tendenz zur Verdinglichung wie die vorhin erwähnte Auflösung einer Charakteristik in komische äußerliche Details. Die Behauptung des Erzählers, man könne "am besten ihre Charaktere aus dem Vergleich erkennen" (II, 226), löst sich im Fehlen jeglichen 'Charakters' dieser marionettenhaften Figuren auf.

Das puppenähnliche Verhalten aller Figuren dieser Novelle, das in der Aneinanderreihung komischer seelenloser Gesten zum Ausdruck kommt, wird durch gelegentliches Anhalten der agierenden Figuren verstärkt. Es ist, als ob das Zappeln von Puppen einer momentanen Starrheit Platz machte, wodurch ihre Leblosigkeit offenbar wird. Die erstarrten Bewegungen werden vom Erzähler in Form eines szenischen Bildes fixiert und in dem gewohnten enthusiastischen Tonfall kommentiert. Die festgehaltenen lächerlichen Posen erinnern an den im Film verwendeten Effekt der Einblendung eines Bildes ohne Bewegung in eine bewegte Handlung, die ein ruckhaftes Stillstehen bewirkt. Am Ende des zweiten Kapitels findet sich folgende Szene: "Die ganze Gruppe bot ein starkes Bild: Ivan Nikiforovič, mitten in seinem Zimmer stehend in seiner vollen Schönheit und ohne jeden Bekleidungsschmuck! Die Frau, die den Mund aufsperrte und eine äußerst verständnislose, schreckerfüllte Miene zur Schau trug! Ivan Ivanovič mit hoch erhobenem Arm, wie römische Tribunen dargestellt sind! Es war ein ungewöhnlicher Augenblick! Ein großartiges Spektakel! Und dabei gab es nur einen Zuschauer: das war ein kleiner Junge im unermeßlich großen Rock, der ziemlich

30) Ermilov: Genij Gogolja, S. 150.

ruhig dastand und mit dem Finger in der Nase bohrte" (II, 238). Sofort nach der Fixierung des Bildes setzen die Bewegungen der Figuren wieder ein: "Schließlich nahm Ivan Ivanovič seine Mütze..." (II, 238).

Mit derselben Technik wird der denkwürdige Moment festgehalten, wo sich die Blicke der zerstrittenen Nachbarn auf der Versammlung beim Stadthauptmann plötzlich begegnen und sie gewahr werden, daß sie einander gegenüber sitzen: "Nein! ... Ich kann nicht! ... Gebt mir eine andere Feder! Meine Feder ist zu welk, zu tot, zu fein für dieses Bild! Die Gesichter, in denen sich ihr Erstaunen widerspiegelte, versteinerten gleichsam. Jeder von ihnen sah die wohlbekannteste Gestalt, auf die er, wie es schien, unwillkürlich bereit war zuzugehen wie auf einen unvermutet begehrenden Freund und ihm die Tabakdose mit den Worten anzubieten: "bitte sehr" oder "darf ich Sie bitten, mir die Ehre anzutun"; aber gleichzeitig war dasselbe Gesicht schrecklich wie ein böses Vorzeichen! Der Schweiß floß bei Ivan Ivanovič und bei Ivan Nikiforovič in Strömen. Alle Anwesenden, soviel es ihrer am Tisch waren, verstummten vor Aufmerksamkeit und konnten ihre Augen nicht von den ehemaligen Freunden wenden. Die Damen, die bis dahin mit dem recht interessanten Gespräch beschäftigt waren, wie man aus Hähnen Kapaune macht, unterbrachen plötzlich ihr Gespräch. Alles wurde still! Dies war ein Bild, des Pinsels eines großen Künstlers würdig!" Auch hier geht das Bild sogleich in Bewegung über: "Schließlich zog Ivan Ivanovič sein Taschentuch heraus und begann sich zu schneuzen..." (II, 271).

Hierher gehört auch die Szene, in der Ivan Ivanovič die zum Lüften aufgehängten Kleider von Ivan Nikiforovič beobachtet: "Bald streckte eine alte Uniform mit abgetragenen Aufschlägen ihre Ärmel in die Luft und umarmte eine Brokatjacke, hinter ihr lugte eine Adelsuniform mit Wappenknöpfen und zerfressenem Kragen hervor, weiße fleckige Kaschmir-

hosen, die einst die Beine von Ivan Nikiforovič umspannten und die man jetzt nur mit Mühe über seine Zehen spannen konnte. Hinter ihnen hingen bald andere von der Form des Buchstabens *Л*. Dann ein blauer Kosakenrock, den sich Ivan Nikiforovič vor 20 Jahren hatte nähen lassen, als er sich anschickte, in die Landwehr einzutreten, und sich schon einen Schnurrbart wachsen lassen wollte. Schließlich kam zugleich ein Degen zum Vorschein, der wie eine in die Luft ragende Turmspitze aussah. Dann begannen sich die Rockschöße von irgendetwas Kaftanähnlichem von grasgrüner Farbe mit Messingknöpfen von der Größe eines Fünfkopekenstücks zu drehen. Hinter den Rockschößen schaute eine Weste mit goldbestickter Borte und mit einem großen Vorderausschnitt hervor. Die Weste wurde bald von dem alten Rock der Großmutter bedeckt, mit Taschen, in die man je eine Wassermelone stecken konnte. Das alles, sich miteinander vermischend, stellte für Ivan Ivanovič ein sehr fesselndes Schauspiel dar, welchem derweil die Sonnenstrahlen, die stellenweise einen blauen oder grünen Ärmel, einen roten Aufschlag oder einen Teil des Goldbrokats erfaßten oder auf der Degenspitze spielten, etwas Ungewöhnliches verliehen, ähnlich jenem Vertep, das herumreisende Gaukler in die Gehöfte bringen" (II, 229).

An die Stelle menschlicher Gestalten können also ebenso gut unbelebte Gegenstände treten, um solch ein szenisches Bild zu bieten. Während aber die Bilder, die menschliche Gestalten darstellen, einen stark ausgeprägten statischen Charakter haben, ist das aus Dingen komponierte Bild dynamisiert. Die Dynamisierung des Unbelebten, die der statischen Darstellung des Belebten bewußt entgegengestellt ist, wird in erster Linie durch die Verben erreicht. Viele Verben des Abschnitts weisen eine deutliche Tendenz zur Belebung des Unbelebten auf (*mundir p r o t j a n u l r u k a v a i o b n i m a l k o f t u*; *dvorjanskij mundir v y s u n u l s j a*; *v y s t a v i l a s ' š p a g a*; *v y g l j a n u l ž i l e t*),

so daß die Kleidungsstücke menschenähnliche Bewegungen ausführen. Durch die Verknüpfung mit dem Vertep-Motiv, das in Form eines realisierten Vergleichs entfaltet wird, werden die menschenähnlichen Bewegungen der Kleidungsstücke unterstrichen. Das Vertep-Motiv hebt das Schauspiel der sich bewegenden Kleider auf die Stufe der Marionettenhaftigkeit, wo es sich mit den marionettenhaft agierenden menschlichen Figuren trifft. Die Vertauschbarkeit von Menschen und Dingen auf der Ebene des Marionettenhaften wird vom Erzähler ausdrücklich erwähnt. Als das dürre Weib immer mehr Zeug aus dem Haus von Ivan Nikiforovič herastrug, dachte Ivan Ivanovič: "So ein dummes Weib! ... Sie wird auch noch Ivan Nikiforovič selbst zum Durchlüften herausschleppen!" Und richtig: Ivan Ivanovič hatte sich nicht ganz getäuscht in seiner Vermutung. Etwa fünf Minuten später erhoben sich die Nanking-Pluderhosen des Ivan Nikiforovič und nahmen fast den halben Hof ein" (II, 229-230). "Also sind die Nanking-Pluderhosen n i c h t g a n z ... identisch mit Ivan Nikiforovič. Übrigens drücken die Pluderhosen des Ivan Nikiforovič seinen Charakter aus", kommentiert Ermilov mit treffender Ironie diese Stelle.³¹

In unserem Zusammenhang drängt sich die Parallele zu der stummen Szene am Ende des "Revisor" auf, die wir kurz betrachten wollen. Sie schließt direkt an die Ankündigung des echten Revisors an und veranschaulicht deren schreckliche Wirkung auf die versammelten Provinzbeamten. Daß Gogol' der stummen Szene besondere Aufmerksamkeit schenkte, geht aus dem Vergleich mit den früheren Redaktionen der Komödie hervor. Im ersten Entwurf heißt es nur: "Alle verharren mit aufgesperrtem Mund in verschiedenen Positionen. Stumme Szene. Der Vorhang senkt sich" (IV, 226 ; ähnlich

³¹⁾ Ebda. S. 148.

in der Erstausgabe von 1836; IV, 458). In der folgenden Fassung ist die Regieanweisung bereits erweitert: "Alle öffnen vor Erstaunen den Mund und verharren in verschiedenen Stellungen eine Minute lang unbeweglich. In einem solchen Zustand bedeckt sie der sich senkende Vorhang" (IV, 355). Die endgültige Fassung enthält eine bedeutend ausführlichere Anweisung, in der die Dauer der stummen Szene auf "fast anderthalb Minuten" festgelegt ist (IV, 95). Erläuterungen zur stummen Szene finden sich auch in dem "Otryvok iz pis'ma (pisannogo avtorom vskore posle pervogo predstavlenija "Revizora" k odnomu literatoru)" und dem "Preduverdomlenie dlja tech, kotorye želali by sygrat' kak sleduet "Revizora" ", wo Gogol' sie mit "lebenden Bildern" vergleicht (vgl. IV, 103; IV, 118-119). Das "lebende Bild" am Ende des "Revisor" wirkt durch den Kontrast zwischen der hastigen, bunten Bewegung der Personen in der Komödie und ihrer plötzlichen Versteinering. Die marionettenhafte Reduktion der Personen wird auf einmal deutlich bewußt. "Die Gespenster sind versteinert; die Lüge ist in ihrer Häßlichkeit erstarrt. Sie hat nicht das Recht sich zu bewegen; sie muß verurteilt bleiben zu ewiger Unbeweglichkeit. Dazu ist die Unbeweglichkeit auch ihr inneres Wesen. Ihre ganze Belebtheit ist falsch und tödlich."³² Der unerwartete Verlust aller Qualitäten des Lebens läßt die in angsterfüllter und zugleich lächerlicher Pose erstarrte Gruppe in einem grotesken Licht erscheinen. Spielte sich die Handlung der Komödie auf der Darstellungsebene des Komischen ab, so ist hier, wie Gogol' bemerkt, "die Lage vieler Personen fast tragisch" (IV, 118).

Das Anhalten der Bewegungen der Figuren und das Fixieren ihrer komischen Posen dient, wie die Beispiele zeigten,

³²) Ebda. S. 302.

als Mittel zur Bewußtmachung ihrer Marionettenhaftigkeit. Eine ähnliche Funktion kommt einem anderen Kunstgriff in der Novelle zu: der Verselbständigung einzelner Körperteile, die vom Willen ihres Besitzers unabhängige Bewegungen ausführen. Dieses Mittel der Stilgroteske läßt einerseits eine Deutung als Belebung des Unbelebten zu, andererseits aber auch als Mechanisierung des Belebten "von dem für Gogol' typischen Standpunkt der Zeichnung des Menschen als eines Automaten, zusammengesetzt aus mechanisch sich bewegenden Gliedern, die sich manchmal dem harmonischen Zusammenhang des Ganzen nicht unterordnen und die infolgedessen nicht selten einer Metaphorisierung unterworfen werden, indem sie personifiziert werden."³³

Solch eine groteske Verselbständigung der Glieder findet sich häufig in der Beschreibung des Mirgoroder Richters. "Die Lippen des Richters befanden sich dicht unter der Nase, und deshalb konnte seine Nase die Oberlippe nach Herzenslust beschnuppern. Diese Lippe diente ihm anstelle einer Tabakdose, weil der Tabak, der für die Nase bestimmt war, fast immer auf sie fiel" (II, 245). Oder: "Dabei schnalzte der Richter mit der Zunge und lächelte, wobei die Nase ihre gewohnte Tabakdose beschnüffelte" (II, 246). Oder: "Der Richter selbst reichte Ivan Ivanovič einen Stuhl, seine Nase zog von der Oberlippe allen Tabak, was bei ihm immer ein Zeichen großer Zufriedenheit war" (II, 246). Oder: " "Nichts zu machen, lesen Sie mal, Taras Tichonovič," sagte der Richter, indem er sich mit sichtbarer Unzufriedenheit an den Sekretär wandte, wobei seine Nase unwillkürlich die Oberlippe beschnupperte, was sie gewöhnlich früher nur aus großer Zufriedenheit tat. Eine solche Eigenmächtigkeit der Nase bereitete dem Richter noch mehr Verdruß. Er zog sein Taschentuch heraus und fegte von der Oberlippe den ganzen Tabak, um die Frechheit der Nase zu bestrafen" (II, 252-253). Die Wirksamkeit beider Tendenzen, der belebenden wie der verdinglichenden,

33) Vinogradov: *Ėtjudy o stile Gogolja*, S. 89.

äußert sich darin, daß die Oberlippe in verdinglichter Form als Tabakdose erscheint, die Nase hingegen personifiziert und mit eigenem Willen begabt wird. Ähnliche mechanische Bewegungen eines verselbständigten Körperteils zeichnen den Stadthauptmann aus. Hier wird die Selbständigkeit seines lahmen Beins noch dadurch unterstrichen, daß das Bein mit einem Ausdruck aus dem Bereich der Militärsprache (Infanterie) umschrieben wird, der dem Stadthauptmann natürlich sehr angemessen ist. "Sein linkes Bein war ihm im letzten Feldzug durchschossen worden, und deshalb warf er es bei seinem hinkenden Gang so weit zur Seite, daß er dadurch fast die ganze Mühe des rechten Beins zunichte machte. Je schneller der Stadthauptmann seine Infanterie in Gang setzte, um so weniger bewegte sie sich vorwärts" (II, 256). Oder: "Dabei streckte er sein Bein aus und stampfte damit auf den Fußboden. Diese Kühnheit kam ihn jedoch teuer zu stehen, weil sein ganzer Körper ins Schwanken geriet und seine Nase auf das Gelände hackte" (II, 256-257). Oder: "Aber der Stadthauptmann schlug eine zu stark seitliche Richtung ein, weil er überhaupt nicht mit seiner eigenwilligen Infanterie zurechtkam, die diesmal auf kein Kommando hörte und wie zum Trotz außerordentlich weit und ganz in die entgegengesetzte Richtung ausgeschlagen hatte (was vielleicht davon herrührte, daß es auf dem Tisch außerordentlich viele verschiedene Liköre gab)" (II, 272).

Als dritte Figur besitzt Ivan Ivanovič solche mechanischen Glieder, "nicht der Ivan Ivanovič, sondern ein anderer, einäugiger", der von sich sagt: "Es kommt mir sehr seltsam vor, daß mein rechtes Auge (der einäugige Ivan Ivanovič sprach von sich immer ironisch) nicht den Herrn Ivan Nikiforovič sieht" (II, 265). Der Stadthauptmann wollte mit dem einäugigen Ivan Ivanovič eine Wette eingehen, nahm aber davon Abstand, weil Ivan Ivanovič forderte, "dieser solle sein durchschossenes Bein einsetzen, er aber sein blindes Auge" (II, 270).

Die Verselbständigung menschlicher Körperteile unterstreicht die Marionettenhaftigkeit der Figuren. "Die als Mechanismus gezeichneten, in ihre Teile, welche metaphorisch personifiziert werden und ihre Besitzer verschlingen, auseinanderfallenden Gestalten sind bei Gogol' statisch und 'unbelebt'." ³⁴ Ein weiteres Mittel zur Verdinglichung der Gestalten ist ihre porträtartige Beschreibung, die vorwiegend äußerliche Details, Körperteile und Kleidungsstücke einbezieht. In dem Stil des komischen Porträts sind alle Figuren unserer Novelle vorgeführt. Uns interessieren aber vor allem anderen die grotesken Mittel der Verdinglichung, die in den beiden Ivanen reichlich eingesetzt sind.

Den Verfasser der Anklageschrift des Ivan Nikiforovič beschreibt der Erzähler als ein "Menschlein in mittleren Jahren, dunkelhäutig, mit fleckenübersättem Gesicht, in einem dunkelblauen Rock mit Flickern auf den Ellbogen, ein vollkommenes Kanzleitintenfaß!" (II, 261). Die Reduktion seiner Gestalt wird dadurch unterstrichen, daß er als "etwas kaum Menschenähnliches" (nebol'šoe podobie čeloveka) bezeichnet wird (II, 262). Mit Hilfe grotesker Verdinglichung wird auch Agafija Fedoseevna, die Bekannte des Ivan Nikiforovič, beschrieben: "Agafija Fedoseevna trug auf dem Kopf ein Häubchen, drei Warzen auf der Nase und einen kaffeebraunen Morgenrock mit gelblichen Blumen. Ihre ganze Gestalt ähnelte einem Zuber und deshalb war es ebenso schwierig, ihre Taille zu suchen, wie seine eigene Nase ohne Spiegel zu sehen. Ihre Beine waren ziemlich kurz, nach dem Muster von zwei Kissen geformt" (II, 241). Die aus verschiedenen semantischen Bereichen stammenden Objekte, die im ersten Satz an das Prädikat "nosit'" geheftet sind, bilden ein groteskes Wortmosaik. Für die mosaikartige Aneinanderreihung von Belebtem und Unbelebtem gibt es noch mehr Beispiele:

³⁴) Ebda. S. 221 Anm. 145.

"Ivan Ivanovič überquerte den Hof, auf dem die indischen Tauben leuchteten, die von Ivan Nikiforovič eigenhändig gefüttert wurden, Schalen von Wasser- und Zuckermelonen, hier etwas Grünes, dort ein zerbrochenes Rad oder ein Paßreifen oder ein kleiner Junge, der sich in verdrecktem Hemd herumwälzte - ein Bild, das die Maler lieben!" (II, 251). Oder: "Die kleinen Kinder, die über den Zaun stiegen, liefen mit Geheul, mit hoch erhobenen Hemdchen und mit Rutenmalen auf dem Rücken zurück" (II, 241).

An einer anderen Stelle findet sich die metonymische Ersetzung der menschlichen Gestalt durch ein Kleidungsstück: "Kaum daß Ivan Ivanovič seine Wirtschaft in Ordnung gebracht hatte und nach seiner Gewohnheit hinausgegangen war, um ein wenig unter dem Vordach zu liegen, erblickte er zu seinem unsagbaren Erstaunen etwas rot Leuchtendes in der Gartenpforte. Es war der rote Aufschlag des Stadthauptmanns, der, wie auch sein Kragen, gleichmäßig poliert war und an den Rändern sich in lackiertes Leder verwandelt hatte" (II, 255).

Eine besonders starke Häufung grotesker Stilmittel zeichnet die Beschreibung der "Assemblée" des Stadthauptmanns aus. Betrachten wir zunächst die Schilderung der seltsamen Gefährte im Hof des Gastgebers: "Was für Chaisen und Kutschen es da nicht gab! Eine ist hinten breit und vorne schmal; eine andere ist hinten schmal und vorne breit. Eine war Chaise und Kutsche in einem; eine andere weder Chaise noch Kutsche; wieder eine ähnelte einem gewaltigen Heuhaufen oder einer dicken Kaufmannsfrau; eine andere einem zerzausten Juden oder einem Skelett, das noch nicht ganz frei von Haut war; eine war im Profil eine richtige Pfeife mit Rohr; eine andere hatte mit gar nichts Ähnlichkeit und stellte irgendein seltsames Wesen dar, vollkommen ungestalt und äußerst phantastisch" (II, 264). Der Zweck des Beschreibens tritt hier hinter der Freude am

Spiel mit der Sprache zurück. Die Beschreibung der Wagen ruft keine konkreten Vorstellungen hervor; sie bringt die beschriebenen Gegenstände nicht näher, sondern sie verfremdet sie. Dabei ist die verfremdende Schilderung nach dem Prinzip der Gradation aufgebaut. Die Verfremdung steigert sich im Lauf der Beschreibung. Sind die anfangs beschriebenen Gefährte noch einigermaßen vorstellbar, so wird ihr Aussehen am Ende zu immer unbestimmbarer und phantastischer. Die zwei ersten Paare kommen durch Umkehrung der Reihenfolge der beiden Glieder des jeweiligen Paares zustande. Sie leben nur von der Kontrastwirkung und verlieren außerhalb dieser ihren Sinn. Im dritten Paar beruht die Verfremdung auf erstaunlichen Vergleichen mit anderen Gegenständen oder menschlichen Gestalten, wobei sich zwischen Gegenstand und Gestalt (zwischen dem gewaltigen Heuhaufen und der dicken Kaufmannsfrau, zwischen den zerzausten Juden und dem hautbedeckten Skelett) komische Beziehungen herstellen, während man über das Aussehen der Wagen kaum etwas erfährt. Im vierten Paar schließlich, besonders im zweiten Glied, bleibt das Äußere der Wagen ganz in rätselhaftem Dunkel. In welchem Maß sich das Wort verselbständigt, zeigt die Wendung vom Chaos der "Räder und Kutschböcke" (koles i kozel) mit ihrem deutlichen Klangeffekt. "Die Bezeichnungen der 'Dinge' treten nicht mehr als Termini auf, die unmittelbar zu Vorstellungen von 'Gegenständen' führen, sondern als einfallsreiches Spitzengewebe von Wörtern (kruževno slovo), deren 'gegenständliche' Beziehungen nicht auf der 'dinglichen' Ebene realisiert werden," charakterisiert Vinogradov einen solchen Stil.³⁵ In diesem Stil ist es auch nicht verwunderlich, wenn die Kutscher ganz am Ende der Beschreibung in einem Satz erwähnt werden, gleichsam als Anhängsel und Teilchen im "Chaos" der Gefährte.

35) Ebda. S. 85.

In der zweiten Hälfte der Beschreibung tritt die Versammlung selber in den Vordergrund. Sie wird vor allem mit den Mitteln der Verdinglichung gestaltet. Das beginnt mit der langen Liste von Eigennamen der erschienenen Gäste, in der die Namen nicht so sehr die Vorstellung realer Individuen hervorrufen, als daß sie die Form von unbestimmten, dinglichen "Etiketten"³⁶ annehmen. In dem darauf folgenden Wortmosaik ertrinken die menschlichen Gestalten in einem Meer von Kleidungsstücken: "Und wieviele Damen da waren! Mit dunklem und hellem Teint, lange und ziemlich kurze, dicke, wie Ivan Nikiforovič, und solche dünnen, daß man wohl jede von ihnen in der Degenscheide des Stadthauptmanns hätte verstecken können. Wieviel Hauben! Wieviel Kleider! Rote, gelbe, kaffeebraune, grüne, blaue, neue, gewendete, ungeänderte, Tücher, Bänder, Ridiküle!" (II, 264). Ähnlich werden die Gespräche der Gäste wiedergegeben. Sie unterhielten sich "über viele angenehme und nützliche Dinge, wie über das Wetter, über Hunde, über den Weizen, über Häubchen und über Hengste" (II, 265). Die mit dinglichen Details überhäufte Schilderung der Versammlung unterstreicht die Marionettenhaftigkeit der Figuren. Die hyperbolische Begeisterung des Erzähltons läßt die Unwesentlichkeit des Erzählten um so schärfer hervortreten. Was in der Marionettenwelt, in der auch der Erzähler steht, Begeisterung hervorruft, stellt sich dem Leser als sinnentleerte Banalität dar.

In den Alogismen des Erzählers spiegeln sich die absurden Beziehungen der Marionettenwelt wider. Ursache und Wirkung werden voneinander getrennt und gleichgültig nebeneinander gesetzt, wenn es von Ivan Ivanovič heißt: "Kinder hatte er nicht. Gapka hat Kinder und sie laufen oft auf dem Hof herum" (II, 224). Erst später erfährt man, daß es sich um

36) Ebda. S. 57.

die Kinder handelt, die die Magd von Ivan Ivanovič hat.

An den 'Zusammenhängen', die zwischen der Freundschaft und der Ähnlichkeit der beiden Ivane oder zwischen dem Charakter des einen und den Hosen des anderen bestehen, haben wir bereits die Verknüpfung von Unzusammenhängendem beobachtet. Greifen wir noch zwei weitere Beispiele heraus:

"Und obwohl die Nase von Ivan Nikiforovič etwas einer Pflaume ähnlich sah, packte sie ihn dennoch an dieser Nase und führte ihn hinter sich wie ein Hündchen" (II, 241).

Oder: "Anton Prokof'evič war, obwohl man ihn auf die Nase schnipste, in vielen Dingen ein recht schlauer Mensch". (II, 267). In beiden Fällen ist die "obwohl"-Konstruktion alogisch, wobei der Alogismus im ersten Satz durch ein "dennoch" verstärkt wird.

Leicht Ersichtliches wird als unbekannt hingestellt: "Bei Ivan Ivanovič auf dem Hof liefen noch mehr kleine Kinder umher als früher; woher sie kamen, weiß Gott allein!" (II, 263). Oder ein von Ivan Ivanovič erschreckter Junge "lief weiß Gott wohin" (II, 240). Hierher gehören auch unsinnige Klassifikationen. Etwa wenn es von Taras Tichonovič heißt, er schneuze sich, "wie alle Sekretäre in Geschworengerichten sich schneuzen, mittels zweier Finger" (II, 248). Wie in der Špon'ka-Novelle und den "Altväterlichen Gutsbesitzern" ist das Unsinnige und Alogische ein fester Bestandteil der Marionettenwelt. Der Erzähler stellt sich selber auf den Boden der Marionettenwelt, um ihre komisch-alogischen Beziehungen in spielerischer Haltung zu parodieren.

Wie sehr das Leben der Gestalten dieser Welt von Zufall und Absurdität beherrscht wird, geht aus der Bedeutung des schicksalhaften Wortes "gusak" hervor, mit dem Ivan Nikiforovič seinen Nachbarn beleidigte. Als das Wort zum erstenmal fällt, bemerkt der Erzähler: "Wenn Ivan Nikiforovič dieses Wort nicht gesagt hätte, so hätten sie ein wenig

miteinander gestritten und wären wie immer als Freunde auseinandergegangen; aber jetzt geschah etwas ganz anderes" (II, 237). Nach dem gescheiterten Versöhnungsversuch meint der Erzähler über das "tödliche Wort": "Wäre Ivan Nikiforovič nicht auf diese Weise verfahren, hätte er 'Vogel' und nicht 'Gänserich' gesagt, so hätte man noch alles in Ordnung bringen können. So aber war alles aus!" (II, 273-274). Das ungeheure Mißverhältnis von Ursache und Wirkung erinnert deutlich an die Überlegung des Erzählers der "Altväterlichen Gutsbesitzer" über die "seltsame Ordnung der Dinge", die nichtige Ursachen große Folgen und große Vorhaben nichtige Wirkungen haben läßt (vgl. II, 28).

Im Vergleich zu den "Altväterlichen Gutsbesitzern" ist der Anlaß der Katastrophe in den "Beiden Ivanen" noch viel lächerlicher und unbedeutender. Insgesamt läßt sich feststellen, daß in den "Beiden Ivanen" die Marionettenhaftigkeit der Figuren viel extremer durchgeführt ist als in der Špon'ka-Novelle oder den "Altväterlichen Gutsbesitzern" und daß die Mittel der Komik und der Stilgroteske auf die Spitze getrieben sind.³⁷

Ebenso wie in der schicksalhaften Bedeutung des Wortes "gusak" ein Alogismus gewissermaßen in die Komposition hinein ausgeweitet wird, liegt im Diebstahl der Klageschrift des Ivan Nikiforovič durch das braune Schwein des Ivan

37) Die extreme Marionettenhaftigkeit der Figuren dieser Novelle war wohl der Grund dafür, daß N.A. Polevoj in der Zeitschrift "Syn Otečestva" (1839) eine Parodie auf sie unter dem Titel "Otryvok iz gumorističeski-šutljivoj povesti" veröffentlichte. (Abgedruckt bei Vinogradov: *Etjudy o stile Gogolja*, S. 25-30). Allerdings richtet sich die Parodie, wie Vinogradov feststellt, vor allem gegen die Nachahmer, das "Orchester" Gogol's, wie sie der Literaturkritiker L. Brant nannte. (Vgl. ebda. S. 23). Ein ganz ähnliches Ziel scheint die kurze Parodie in Dostoevskijs "Bednye ljudi" zu verfolgen, die dort eingeführt wird als "malen'kij otryvoček, v šutočno-opisatel'nom rode, sobstvenno dlja smečotvorstva napisannyj". (F.M. Dostoevskij: *Sobr. soč. v desjati tomach*. Moskva 1956-1958, Bd. 1, S. 133).

Ivanovič eine kompositorische Entfaltung einer Unsinnigkeit. Dabei werden deutliche Ansätze zur phantastischen Groteske sichtbar. Das braune Schwein "lief in das Zimmer und packte zum Erstaunen der Anwesenden nicht die Pirogge oder die Brotrinde, sondern die Bittschrift des Ivan Nikiforovič, die am Ende des Tisches lag und über dessen Rand hinunterhing. Das braune Schwein packte das Papier und lief so schnell weg, daß keiner von den Kanzleibeamten es einholen konnte, trotz der ihm nachgeworfenen Lineale und Tintenfässer" (II, 255). Dem Gespräch des Stadthauptmanns über diesen Vorfall, der in Mirgorod große Verwirrung auslöst, mit Ivan Ivanovič, dem Besitzer des Schweins, ist ein ganzes Kapitel gewidmet. Die "Tat" des braunen Schweins wird dort auf eine menschliche Ebene gehoben, wenn der Stadthauptmann pathetisch deklariert: "So ist es, aber das Gesetz sagt: schuldig des Raubes... Ich bitte Sie aufmerksam zuzuhören: Schuldig! Hier wird weder die Sippe, noch das Geschlecht, noch der Stand bezeichnet, folglich kann auch ein Tier schuldig sein. Tun Sie, was Sie wollen, aber das Tier muß vor der Urteilsverkündung der Polizei vorgeführt werden als Verletzer der Ordnung" (II, 260). Es ist kennzeichnend für die Mirgoroder Marionettenwelt, daß die Tat des Schweins vom Gesetz streng verfolgt wird, während bei der Behandlung 'menschlicher' Angelegenheiten im Gericht alles drunter und drüber geht. Wichtiger ist aber noch, daß die Tat des Schweins nach menschlichen Kategorien beurteilt wird, indem von seiner "Schuld" die Rede ist, wohingegen auf die marionettenhaften menschlichen Figuren eine Kategorie wie "Schuld" gar nicht anwendbar ist. Die Nähe des Schweins zum Teufel, die aus den "Abenden" bekannt ist, wird auch hier angedeutet, wenn von dem Schwein wiederholt gesagt wird, es sei "weiß der Teufel was" (II, 235). Doch bleibt es bei diesen Andeutungen. Die Episode wird als "außerordentlicher Vorfall" und "unerhörter Umstand" (II, 255) ganz auf der realistischen Darstellungsebene

abgehandelt. Die Wiedergabe des phantastischen Geschehens auf der Ebene der Realität führt zur Groteske. An diesem Beispiel läßt sich deutlich zeigen, daß das Groteske im Grenzbereich von Möglichem und Unmöglichem beheimatet ist, daß im Grotesken das gerade noch Mögliche unversehens ins nicht mehr Mögliche umschlägt. Es wäre ja noch denkbar, daß ein Schwein ein Stück Papier im Rüssel wegträgt, aber das braune Schwein in der Novelle packte ja nicht die Pirogge oder die Brotrinde, die da lagen, sondern ausgerechnet die Bittschrift des Ivan Nikiforovič. Damit wird die Grenze zwischen Realität und Phantastik unter dem Schein der Wahrung sinnvoller Realität überschritten. Das Groteske erscheint hier als Spiel am Rande des Möglichen. Das braune Schwein ist "wohl das am meisten selbständige und aktive Wesen in der Novelle."³⁸ Die Verkehrung aller 'normalen' Maßstäbe in der Mirgoroder Marionettenwelt findet in der grotesken Schweine-Episode ihren konzentrierten anschaulichen Ausdruck.

Am Schluß der Novelle werden die beiden Ivane, bis dahin Teil der Marionettenwelt mit ihren verdinglichten und reduzierten Figuren, alogischen Beziehungen und grotesken Vorfällen, unerwartet in ein tragisches Licht gerückt. Dies geschieht durch einen Standpunktwechsel des Erzählers, der weitgehend selber dem Mirgoroder Milieu verhaftet war und in den dort üblichen Kategorien dachte und schrieb, der nun aber nach einer langjährigen Abwesenheit Abstand von dieser Marionettenwelt gewonnen hat und sie von einer höheren Warte betrachtet. In sentimentalem Ton beschreibt er die Eindrücke seines letzten Besuchs in Mirgorod. Der sentimentale Stil des Erzählers drückt sich vor allem in den gefühlsbeladenen Adjektiven und Adverbien der Naturbeschreibung aus. In demselben Stil wird die düstere, leere Kirche

38) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 115.

beschrieben, in der er Ivan Ivanovič und Ivan Nikiforovič begegnet. Ivan Nikiforovič ist stark gealtert und ergraut und auch das Gesicht von Ivan Ivanovič ist "mit Falten bedeckt", seine Haare sind "schlohweiß", nur seine Pelzjacke ist dieselbe (II, 276). Jeder wartet darauf, daß in allernächster Zeit der Prozeß in Poltava zu seinen Gunsten entschieden wird. Die Novelle schließt mit den Worten: "Traurig ist es auf dieser Welt, meine Herren!" (II, 276).

Durch den tragischen Schluß werden die marionettenartigen Figuren der beiden Ivane in gewissem Sinn vermenschlicht, indem sie plötzlich unter einem ganz neuen Gesichtswinkel erscheinen. Sie sind nicht mehr lächerlich in ihren Bewegungen, und nur noch leicht angedeutete Züge lassen ihre Identität mit den früheren komischen Figuren hervortreten (die "hagere Gestalt" und das "krähenähnliche Gesicht" des Ivan Ivanovič sowie seine Pelzjacke). Dieser Schluß enthält auch das Urteil über die Mirgoroder Welt: Was sich vorhin noch als komische Verrenkung ausnahm, wird nachträglich als negative, sinnlose Wirklichkeit bewußt. Menschliche Tragik kann sich nur jenseits der Marionettenwelt entfalten, nicht in ihr. Der Abstand zwischen Komik und Tragik in der Novelle deutet auf den Abstand zwischen marionettenhafter Reduktion und menschlicher Wirklichkeit hin.

Die beiden Ivane erscheinen im Wechsel der komischen und tragischen Darstellungsebene als tragikomische Gestalten. Da die Trennungslinie zwischen Tragik und Komik sehr deutlich ist und keine Überschneidung vorliegt, ist es in diesem Fall richtiger, von einer tragikomischen als von einer grotesken Kompositionsstruktur zu sprechen. Die groteske Wirkung der Novelle resultiert also weniger aus ihrer Struktur als vielmehr aus der häufigen und auffälligen Verwendung der Stilgroteske, die das Werk durch und durch prägt.

Kapitel 5 Die Einleitung des "Nevskij Prospekt"

An der Novelle, die 1835 im zweiten Teil der "Arabeski" erschien, arbeitete Gogol' in mehreren Etappen seit 1831. Der "Nevskij Prospekt" besteht aus zwei nur locker verbundenen Intrigen, die von einer Schilderung des Nevskij Prospekt, der Prachtstraße Petersburgs, eingerahmt sind. Die beiden Handlungen haben verschiedene Helden: den Maler Piskarev und den Leutnant Pirogov. In der tragisch-sentimentalen Piskarev-Geschichte ist der Einfluß von Thomas de Quinceys "Confessions of an English Opium-eater" (1822) und der französischen 'rasenden Schule', vor allem ihres Vertreters Jules Janin mit seiner Parole vom "Phantastischen in der Wirklichkeit", spürbar. Die Pirogov-Handlung ist in dem für Gogol' typischen Stil einer komisch-anekdotenhaften Farce erzählt. Im abschließenden Rahmenstück werden die beiden gegensätzlichen Geschichten auf dem Hintergrund des auf dem Nevskij Prospekt herrschenden "Betrugs" (obman) miteinander in Beziehung gesetzt. In der anfänglichen begeisterten Schilderung des Nevskij Prospekt wird eine Illusion geschaffen, die am Schluß zerstört wird und einer tiefgreifenden Desillusionierung Platz macht.

Da mit der Trennung der Piskarev- und der Pirogov-Geschichte die tragische und die komische Darstellungsebene deutlich auseinandergehalten werden, ist die Novelle in ihrer Gesamtstruktur nicht grotesk. Groteske Elemente treten hauptsächlich in der Einleitung in Form der Stilgroteske auf. Daher wollen wir uns auf die Untersuchung der einleitenden Schilderung des Nevskij Prospekt beschränken.

In der "Phantasmagorie" des Nevskij Prospekt erfaßt Gogol' wesentliche Züge der Petersburger Gesellschaft. "Hier nur können die verschiedenen Klassen der Gesellschaft in Berührung kommen" (III, 340), heißt es in einer früheren Fassung. In den "Peterburgskie zapiski 1836 goda" lesen

wir: "Es ist schwer, den allgemeinen Ausdruck Petersburgs zu fassen. Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit mit einer europäisch-amerikanischen Kolonie: ebenso wenig verwurzelte Nationalität und ebenso viel ausländische Vermischung, die noch nicht zu einer festen Masse verschmolzen ist. Wieviel verschiedene Nationen es dort gibt, so viel verschiedene Gesellschaftsschichten. Diese Gesellschaftsschichten sind vollkommen getrennt: Aristokraten, dienende Beamte, Handwerker, Engländer, Deutsche und Kaufleute - alle bilden sie vollkommen getrennte Kreise, die nur selten miteinander verschmelzen und die eher für einander unsichtbar leben und sich vergnügen" (VIII, 179-180). In der Schilderung des Lebens auf dem Nevskij Prospekt im Laufe eines Tages erfaßt Gogol' den konzentrierten Ausdruck der Petersburger Gesellschaft; Erscheinungen, die sich sonst dem Auge entziehen, gewinnen Gestalt.

Gogol' beschreibt, in skizzenhaften Einzelporträts oder nach Gruppen klassifizierend, die Passanten, die während eines Tages, vom frühen Morgen bis zum Abend, den Nevskij Prospekt bevölkern. Höhepunkt ist die Beschreibung der Zeit zwischen zwei und drei Uhr nachmittags: "Sie werden hier einzigartige Backenbärte treffen, die mit ungewöhnlicher und erstaunlicher Kunst unter der Krawatte durchgezogen sind, Backenbärte wie Samt und Atlas, schwarz wie Zobel oder Kohle, aber solche, die ach! nur dem Auswärtigen Amt angehören. ... Hier werden Sie wunderbare Schnurrbärte treffen, die keine Feder, kein Pinsel abbilden kann; Schnurrbärte, denen die beste Hälfte des Lebens gewidmet ist..., Schnurrbärte, auf die die bezauberndsten Parfüms und Düfte ausgegossen wurden..., Schnurrbärte, die über Nacht in dünnes Velinpapier gewickelt werden, Schnurrbärte, denen die rührendste Zuneigung ihrer Besitzer gilt und um die die Vorübergehenden sie beneiden. Tausende Sorten von Hütchen, Kleidern, bunten und leichten Tüchern, denen die Zuneigung ihrer Besitzerinnen manchmal zwei ganze Tage

lang erhalten bleibt, blenden jeden auf dem Nevskij Prospekt. Es sieht aus, als ob ein ganzes Meer von Schmetterlingen sich auf einmal von den Blumenstielen erhoben hätte und in einer glänzenden Wolke über den schwarzen Käfern des männlichen Geschlechts wogte. Hier werden Sie solche Taillen treffen, wie sie Ihnen sogar im Traum nie erschienen sind: dünne, enge Taillen, keineswegs dicker als ein Flaschenhals, bei deren Begegnung Sie ehrerbietig zur Seite treten, um sie nicht unachtsamerweise mit dem unhöflichen Ellbogen anzustoßen; Ihres Herzens wird sich Schüchternheit und Furcht bemächtigen, daß sogar von Ihrem unachtsamen Atem dieses so reizende Produkt der Natur und der Kunst irgendwie zerbrechen könnte. Und was Sie für Damenärmel auf dem Nevskij Prospekt treffen werden! Ach, was für eine Herrlichkeit! Sie haben eine gewisse Ähnlichkeit mit zwei Flugballons, so daß die Dame sich plötzlich in die Luft erheben würde, wenn sie ihr Mann nicht festhielte; denn eine Dame kann man so leicht und angenehm in die Luft heben wie einen zum Mund erhobenen Pokal voll Champagner. Nirgendwo verbeugt man sich bei der Begegnung so vornehm und ungezwungen wie auf dem Nevskij Prospekt. Hier werden Sie ein einzigartiges Lächeln treffen... Hier werden Sie Leute treffen, die sich über ein Konzert oder das Wetter mit ungewöhnlicher Vornehmheit und Gefühl der eigenen Würde unterhalten. Hier werden Sie tausend unfaßbare Charaktere und Erscheinungen treffen!" (III, 12-13).

Das auffälligste Mittel des grotesken Stils ist die metonymische Ersetzung menschlicher Gestalten durch äußere Details. Statt Menschen sieht man Backen- und Schnurrbärte, Hüte, Kleider, Tücher, Taillen, Ärmel usw. auf dem Nevskij Prospekt entlangspazieren. Mit der im großen Maßstab durchgeführten grotesken Verdinglichung kontrastiert das Bild der über den Käfern wogenden Schmetterlinge, in dem die bunten Hüte und Kleider der Damen und die schwarzen der

Herren ein reges, insektenhaftes Leben annehmen.

Ein ebenfalls aus dem Bereich der Natur genommener Vergleich mit verdinglichender Tendenz liegt vor, wenn eine Dame beschrieben wird, "die ihr Köpfchen den glänzenden Schaufenstern der Geschäfte zuwandte wie eine Sonnenblume der Sonne" (III, 10). Verdinglichung und gleichzeitig eine naturhafte Belebung fließen in dem Bild vom "Frühling" auf dem Nevskij Prospekt zusammen: "Er bedeckt sich ganz mit Beamten in grünen Uniformen" (III, 14).

Häufig sind in der Schilderung des Nevskij Prospekt mosaikartige Aneinanderreihungen. In dem folgenden Mosaik werden Kleidungsstücke und Körperteile mit deutlich verdinglichender Absicht nebeneinandergestellt. Durch die Einführung der "Hauptausstellung aller besten Produkte des Menschen" wird die Verdinglichung von vornherein bewußt gemacht: "Der eine zeigt einen stutzerhaften Gehrock mit dem besten Biberpelz, ein anderer eine herrliche griechische Nase, ein dritter trägt einen vortrefflichen Backenbart, die vierte ein Paar hübsche Augen und ein erstaunliches Hütchen, der fünfte einen Ring mit Talisman an dem stutzerhaften kleinen Finger, die sechste ein zierliches Bein in einem bezaubernden Strumpf, der siebente eine Krawatte, die Verwunderung hervorruft, der achte einen Schnurrbart, der in Erstaunen versetzt" (III, 13-14).

An anderer Stelle werden Begriffe der verschiedensten semantischen Bereiche aneinandergereiht: "Nicht nur wer ein Alter von fünfundzwanzig Jahren, einen herrlichen Schnurrbart und einen wunderbar genähten Rock besitzt, sondern auch der, auf dessen Kinn weiße Haare sprießen und dessen Kopf kahl ist wie eine Silberschale, auch der ist begeistert vom Nevskij Prospekt" (III, 9). Ähnlich werden verschiedene Tätigkeiten aufgezählt: "Allmählich schließen sich dieser Gesellschaft alle an, die recht wichtige häusliche Beschäftigungen hinter sich haben, Leute, die mit

ihrem Doktor über das Wetter und über ein kleines Pickelchen gesprochen haben, das sich auf der Nase gebildet hat, die von der Gesundheit ihrer Pferde und Kinder, die übrigens gute Begabungen zeigen, gehört, Leute, die einen Anschlag und einen wichtigen Zeitungsartikel über die An- und Abreisenden gelesen, und schließlich Leute, die ein Täßchen Kaffee oder Tee getrunken haben" (III, 11).

Auf die satirische Funktion des verdinglichenden grotesken Stils hat Gogol' in einer früheren Fassung der Novelle hingewiesen: "Aber der Charaktermaler und scharfe Beobachter von Unterschieden wird vor Langeweile umkommen, wenn er ihn (den Nevskij Prospekt; Anm.d.Verf.) mit lebendigen, feurigen Strichen darstellen will. Keinerlei markante Besonderheit! Kein Anzeichen der Individualität!" (III, 339). In der grotesken Verdinglichung findet die hinter einer Fassade von Mode und Wohlanständigkeit verborgene Entpersönlichung des Menschen ihren adäquaten Ausdruck. In den "Peterburgskie zapiski" bemerkt Gogol', daß in Petersburg um zwei Uhr auf dem Nevskij Prospekt Leute spazieren gehen, die aussehen, "als ob sie aus den Modejournalbildern stammten, die in den Schaufenstern ausgestellt werden; sogar alte Frauen mit so engen Taillen, daß es lächerlich wirkt" (VIII, 179). In seinen Aufzeichnungen über das Jahr "1834" schreibt Gogol': "Geheimnisvolles, unerklärliches Jahr 1834! Wo werde ich dich mit großen Werken auszeichnen? Mitten in diesem Haufen übereinander geworfener Häuser, lärmender Straßen, rastloser Merkantilität, dieses häßlichen Haufens von Moden, Paraden, Beamten, der merkwürdigen nördlichen Nächte, des Glanzes und der niedrigen Farblosigkeit?" (IX, 17).

Die satirische Beschreibung entlarvt das Leben des gepriesenen "allmächtigen Nevskij Prospekt" (III, 10) als sinnloses, seelenloses Marionettentreiben. V.V. Gippius bezeichnet die in der Einleitung des "Nevskij Prospekt" auf-

tretenden Figuren als "Marionetten, die von irgend jemandes Hand gelenkt werden."³⁹ Er stellt einen direkten Einfluß des ukrainischen Puppentheaters fest: "Alles, was auf dem Nevskij Prospekt vor sich geht, ist im Stil des Puppentheaters gezeichnet. Der grundlegenden 'Vertep'-Tradition folgt Gogol' hier nicht in Einzelheiten, sondern dem Wesen der künstlerischen Methode nach."⁴⁰ In der Einleitung des "Nevskij Prospekt" findet sich zum erstenmal die satirische Funktion der Stilgroteske deutlich ausgeprägt, während in den bisher unter dem Oberbegriff der komischen Groteske behandelten Novellen der groteske Stil vor allem spielerisch gehandhabt wurde. Die mit Hilfe des grotesken Stils verwirklichte Marionettenhaftigkeit der Gestalten aus der Špon'ka-Novelle oder den "Beiden Ivanen" entsprang in viel stärkerem Maß spielerischer Willkür als satirischer Gestaltung, wenn auch vereinzelt satirische Töne anklangen. Die Zuspitzung der Marionettenhaftigkeit (z.B. in den "Beiden Ivanen" durch die groteske Verselbständigung der Gliedmaßen) trägt zu deutlich den Stempel der spielerischen Verformung der 'normalen' Wirklichkeit, als daß man von einer ausgeprägten satirischen Funktion der Stilgroteske in diesen Novellen sprechen könnte.

Im "Nevskij Prospekt" tritt neben die zweifellos gegebene spielerische Funktion der Stilgroteske eine satirische Perspektive, innerhalb welcher die grotesken Kunstgriffe neue Aufgaben übernehmen. Die exaltierte, zum Teil anaphorisch-strophenartige (man denke an das ständige Aufgreifen der Wendung "zdes' vy vstretite...") Redeweise des Erzählers unterstützt die Satire, indem sie den Kontrast zwischen seinem Enthusiasmus und dem 'niedrigen' Gegenstand

39) V.V. Cippius: Gogol'. Leningrad 1924, S. 53.

40) Ebda

der Beschreibung offensichtlich werden läßt. Die Begeisterung, die sich als unbegründet und hohl herausstellt, schlägt leicht in ihr Gegenteil um.⁴¹ Die "unfaßbaren Charaktere und Erscheinungen" (III, 13) erweisen sich als entpersönlichte, in Mode, Konvention und Alltäglichkeit aufgehende Gestalten. Die Intensität und Dichtheit, mit der die verdinglichende Stilgroteske im Dienst der satirischen Erzählperspektive eingesetzt ist, stellt in der Reduktion der menschlichen Gestalten auf modische Ausstellungsstücke ihren Verlust an Individualität und ihren Fetischismus der Äußerlichkeit bloß.

P h a n t a s t i s c h e G r o t e s k e

Kapitel 6 "Die Nase"

Die Novelle, an der Gogol' gegen Ende 1832/Anfang 1833 zu arbeiten begonnen hatte, erschien 1836 im dritten Band der von Puškin herausgegebenen Zeitschrift "Sovremennik".

Puškin schickte ihr folgende Bemerkung voraus: "N.V. Gogol' hat sich lange gegen den Druck dieses Scherzes gesträubt; aber wir fanden darin soviel Unerwartetes, Phantastisches, Fröhliches und Originelles, daß wir ihn überredeten, uns zu gestatten, das Vergnügen, das uns sein Manuskript bereitet hat, mit dem Publikum zu teilen."⁴²

Seit ihrem Erscheinen hat die Novelle zu den verschiedensten Deutungen angeregt. Gegenüber den in der Mehrzahl auf spekulativen Gedankengängen beruhenden psychoanalytischen,

41) Vgl. die überschwengliche Schilderung der beiden Ivane oder der "Assemblée" beim Stadthauptmann in derselben Novelle, wo auch die Hyperbolik zur Entlarvung der 'Niedrigkeit' des Geschilderten beiträgt.

42) Puškin: Poln. sobr. soč. v desjati tomach, Bd. 7, S. 519.

psychologischen, metaphysischen u.a. Interpretationen gibt es nur wenige Arbeiten, die sich an einer Analyse des literarischen Textes orientieren. Die zweifellos gründlichste und materialreichste davon ist Vinogradovs 1920 geschriebener Aufsatz "Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja 'Nos'" ⁴³, dem in unserem Zusammenhang besondere Bedeutung zukommt. In unserer Untersuchung der grotesken Struktur der Novelle werden wir häufig auf die Ergebnisse der Arbeit Vinogradovs zu sprechen kommen.

"Die Nase" besteht aus drei Teilen. Der erste handelt von dem Petersburger Barbier Ivan Jakovlevič, der eines Tages im Frühstücksbrot die Nase seines Kunden Major Kovalev findet und sich bemüht, sie möglichst schnell loszuwerden. Im zweiten Teil erwacht Major Kovalev ohne Nase. Er begegnet ihr auf der Straße in Gestalt eines Staatsrats, verliert sie jedoch wieder aus den Augen. Nachdem alle seine Bemühungen, den verlorengegangenen Körperteil wiederzufinden, vergeblich gewesen sind, wird die Nase dem Besitzer von einem Polizisten zurückerstattet. Ein paar Tage versucht Kovalev ohne Erfolg, die Nase an ihrem angestammten Platz zu befestigen. Im dritten Teil wacht Kovalev eines Morgens auf und findet die Nase zu seiner Freude an ihrem Fleck. Die Novelle endet mit einer ironischen Betrachtung des Erzählers über die Unglaublichkeit des Erzählten.

Vinogradov zeigt, daß die "Nase" auf dem Hintergrund einer wahren Flut von "nasologischer" Literatur in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts zu sehen ist, einer Flut, die vor allem durch die Übersetzung von Laurence Sternes

43) V.V. Vinogradov: Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja "Nos". In: Evoljucija ruskogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij. Leningrad 1929, S. 7-88.

"Tristram Shandy" (1804-1807) ausgelöst wurde.⁴⁴ "Nasologische" Kalauer finden sich in vielen Werken Gogol's: Im "Nevskij Prospekt" will der Schuster Hoffmann dem Klempner Schiller die Nase abschneiden (vgl. III, 37). In den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" äußert der irre Popriščin den Gedanken, die Nasen lebten auf dem Mond (vgl. III, 212). In den "Beiden Ivanen" gar schnüffelt die Nase des Richters eigenmächtig an seiner Oberlippe herum (vgl. II, 245, 246, 253), die des Stadthauptmanns hackt auf ein Geländer (vgl. II, 257), und Agafija Fedoseevna führt den Ivan Nikiforovič an seiner Nase wie ein Hündchen hinter sich her (vgl. II, 241). Die Verselbständigung von Nasen ist in Gogol's Werk offenbar nichts Ungewöhnliches. "So beginnen bei Gogol's Gestalten, wie bei eigenartigen belebten Automaten, getrennte Gliedmaßen, und besonders die N a s e , aus der Struktur der Persönlichkeit herauszufallen, wobei sie selber in die semantische Kategorie der Person übergehen."⁴⁵ Während jedoch in den aufgezählten Fällen die groteske Personifizierung sich im Bereich des Stils abspielt, indem z.B. die eigenmächtige Nase des Richters aus den "Beiden Ivanen" letztlich doch s e i n e Nase bleibt, wird in der vorliegenden Novelle das Nasen-Motiv im Bereich der Fabel entfaltet, nämlich durch die Personifizierung der Nase zum Staatsrat. Ein Kunstgriff der Stilgroteske geht damit in die phantastische Kompositionsgroteske über. Die 'Ausführung' des Motivs im Bereich der Fabel ist vergleichbar der 'Realisierung' einer Metapher, bei der sich aus dem Wort heraus eine neue Handlungsebene bildet.

"Die Nase lebt auf der 'Grenze einer Doppelexistenz', indem

⁴⁴) Vgl. ebda. S. 8-35.

⁴⁵) Ebda. S. 38.

sie bald in die Welt der Personen versetzt ist, bald wieder in der Kategorie der Dinge erscheint."⁴⁶ Diese Ambivalenz der Nase wird im ersten Teil der Novelle in den Worten der Barbiersfrau berührt: "Ich soll erlauben, daß bei mir im Zimmer eine abgeschnittene Nase herumliegt?" (Čtoby ja pozvolila u sebja v komnate ležat' otrezannomu nosu? III, 50). Da das indirekte Objekt beim Verb "erlauben" fehlt (wem erlauben) kann man im Russischen die "abgeschnittene Nase" - ein Dativ beim Infinitiv - gleichsam als Person auffassen, der etwas erlaubt wird. Oder in der Wendung: "Daß ich auch keinen Hauch (oder: keine Spur) mehr von ihr merke." (Čtoby ja duchu ego ne slychala! III, 50). Durch den Doppelsinn von "duch" (= Hauch oder Spur) rückt die Personenhaftigkeit der Nase ins Blickfeld. Die "Wortmetamorphose" in ihrer schillernden Ambivalenz wird ganz deutlich bei der Begegnung Kovalevs mit seiner Nase in Gestalt eines Staatsrats, den er sogar mit "gnädiger Herr" anreden muß: "Plötzlich blieb er wie angewurzelt an der Tür eines Hauses stehen; vor seinen Augen spielte sich eine unerklärliche Erscheinung ab: vor der Einfahrt hielt eine Kutsche, der Schlag öffnete sich, heraus sprang, in gebückter Haltung, ein Herr in Uniform und lief die Treppe hoch. ... Nach zwei Minuten kam die Nase tatsächlich wieder heraus" (III, 54-55). In der folgenden Beschreibung wird das Oszillieren zwischen "Nase" und "Staatsrat" durch das maskuline Geschlecht des russischen "nos" ermöglicht: " O n byl v mundire, šitom zolotom, s bol'šim stojačim vorotnikom; na n e m byli zamševye pantalony; pri boku špaga. Po šljape s pljumažem možno bylo zaključit', čto o n sčitalsja v range statskogo sovetnika. Po vsemu zametno bylo, čto o n echal kuda-nibud' s vizitom. O n pogljadel na obe storony, za-

46) Ebda. S. 48.

kričal kučeru: "Podavaj!", sel i uechal." (Sie steckte in einer goldbestickten Uniform mit einem großen Stehkragen; sie trug sämischlederene Hosen; an der Seite einen Degen. An dem Hut mit Federbusch konnte man erkennen, daß sie den Rang eines Staatsrats innebatte. Allen Anzeichen nach fuhr sie gerade irgendwohin zu einer Visite. Sie schaute nach beiden Seiten, schrie dem Kutscher zu: "Fahr los!", nahm Platz und fuhr davon." III, 55; Herv.v.Verf.). Nachdem die Nase sich in zwei Bedeutungen gespalten hat, entwickeln sich in der Fabel beide Stränge weiter. "Es tauchen zwei Auffassungsebenen auf, zwei Kontexte, die auf vielfältige Weise zusammenstoßen, sich überschneiden und einander überlagern."⁴⁷ Das Spiel mit der Doppelbedeutung wird im Dialog Kovalevs mit dem Beamten in der Zeitungsredaktion fortgesetzt: " 'Und der Entlaufene war Ihr Leibeigener?' 'Wieso denn Leibeigener? Das wäre ja noch keine so große Gaunerei! Entlaufen ist mir...die Nase...' 'Hm, was für ein seltsamer Familienname! Und hat dieser Herr Nosov Sie um eine große Summe bestohlen?' 'Die Nase, das heißt...Sie begreifen nicht richtig! Die Nase, meine eigene Nase ist, ich weiß nicht wo, weggekommen. Der Teufel wollte mich zum Besten halten!' " (III, 60). Das Spiel wird schließlich dadurch bewußt gemacht, daß der Beamte einen "ähnlichen Fall" von einem entlaufenen Pudel erzählt, der sich als ein Kassierer entpuppte, und Kovalev ungeduldig ausruft: "Aber, ich gebe Ihnen doch kein Inserat über einen Pudel auf, sondern über meine eigene Nase: folglich fast dasselbe wie über mich selber" (III, 61). Die Zwitterhaftigkeit der Nase drückt sich auch darin aus, daß der Polizist, der sie gefunden hat, "sie anfänglich für einen Herrn hielt" (III, 66).

Die im Anschluß an Vinogradov skizzierte Entfaltung der

47) Ebda. S. 65.

Ambivalenz des Nasen-Motivs zeigte nur das Hinüberwachsen eines Kunstgriffs der Stilgroteske in die Komposition, ohne das eigentliche Wesen der grotesken Struktur der Novelle auszumachen. Dieses besteht vielmehr in der gegenseitigen Durchdringung von phantastischer und realistischer Darstellungsebene. Die Durchdringung ist um so unentwirrbarer, als das phantastische Geschehen vollkommen unmotiviert bleibt. Eine Motivierung des Ganzen als Traum Kovalevs, die in einer früheren Redaktion enthalten ist (vgl. III, 399), wurde von Gogol' in der endgültigen Fassung entfernt "wie das Gerüst von einem künstlerischen Bauwerk."⁴⁸ Der alptraumähnliche Charakter der Handlung blieb jedoch erhalten. Traumvorgänge werden gleichsam ins Wachen hineinprojiziert.⁴⁹ Durch die Vermischung beider Ebenen erreicht Gogol' eine Groteske. "An die künstlerische Wiedergabe des Traums legte der Leser den Maßstab eines wirklichkeitstreuen Erzählens und geriet in Verblüffung über die Wunderlichkeit der Komposition."⁵⁰ Die auf der Ebene der Realität behandelte Phantastik erscheint nun nicht mehr als Phantastik, sondern als "ungewöhnlich-seltsamer Vorfall" (III, 49), wie es der Erzähler am Anfang der Novelle ausdrückt. Dadurch, daß der Vorfall genau "am 25. März in Petersburg" (III, 49) stattfand, wird das Traumhafte maskiert und dem Leser ein Verhältnis zu dem Geschehen wie zu etwas Realem suggeriert. Auch für den Helden Kovalev stellt sich die Begegnung mit der Nase als "unerklärliche Erscheinung", "ungewöhnliches Schauspiel" (III, 54) und "seltsamer Vorfall" (III, 55) dar. Da die "unerklärliche Erscheinung" und das "ungewöhnliche Schauspiel"

48) Ebda. S. 46.

49) Vgl. Victor Erlich: Gogol and Kafka: A Note on "Realism" and "Surrealism". In: For Roman Jakobson. Festschrift zum 60. Geburtstag. Den Haag 1956, S. 104.

50) Vinogradov: Naturalističeskij grotesk, S. 43.

erst in der Schlußfassung der Novelle auftreten, kann man annehmen, daß Gogol' nach der Eliminierung der Traum-Motivierung die Notwendigkeit der Unterstreichung des "Ungewöhnlichen" der Ereignisse verspürte. Ju. Mann weist in diesem Zusammenhang auf die entscheidende Rolle der "Natürlichkeit und Naivität" hin, mit der das Unglaubliche erzählt wird.⁵¹ Diese "Naivität" des Erzählers ist unentbehrlich für die Transponierung des phantastischen Geschehens auf die realistische Darstellungsebene, indem sie das Phantastische als wenn auch seltsames, so doch reales Geschehen binstellt.

Die Realität des "Ungewöhnlichen" wird durch Widerlegen von Zweifeln des Helden ausdrücklich hervorgehoben: "Erschrocken ließ Kovalev sich Wasser bringen und rieb sich mit dem Handtuch die Augen: Tatsächlich, die Nase war nicht da! Er begann sich mit der Hand zu betasten, um festzustellen, ob er schlief. Anscheinend schlief er nicht" (III, 53). Auf der Straße dachte Kovalev: "Aber vielleicht ist es mir nur so vorgekommen: es kann doch nicht sein, daß eine Nase auf so dumme Weise verlorenght" (III, 54). Später denkt er darüber noch einmal nach: "Es ist doch unwahrscheinlich, daß eine Nase verlorenght, ganz und gar unwahrscheinlich. Sicher träume ich das im Schlaf oder bilde es mir nur ein; vielleicht habe ich irgendwie aus Versehen statt Wasser Branntwein getrunken, mit dem ich mir nach dem Rasieren den Bart einreibe" (III, 64-65). Doch wieder werden seine Zweifel entkräftet: "Um sich wirklich zu überzeugen, daß er nicht betrunken sei, kniff sich der Major so heftig, daß er selber aufschrie. Dieser Schmerz überzeugte ihn vollkommen, daß er im Wachsein handle und lebe" (III, 65). In der früheren Fassung hieß

⁵¹) Mann: O groteske v literature, S. 45-46.

es noch deutlicher im Anschluß an diesen Abschnitt: "Wirklich, dieser Vorfall war bis zur Unmöglichkeit unwahrscheinlich, so daß man ihn ganz und gar als Traum hätte bezeichnen können, wenn er sich nicht tatsächlich ereignet hätte und wenn es nicht eine Menge äußerst zufriedenstellender Beweise gäbe" (III, 396).

Die totale Verwischung der Grenzen zwischen phantastischen und realen Vorgängen läßt eine Atmosphäre der Absurdität entstehen, die sich - abgesehen von einer Menge stilistischer Alogismen, auf die wir nicht näher eingehen wollen - in der Komposition der Novelle deutlich niederschlägt. So besteht zwischen dem ersten Teil, in dem der Barbier Ivan Jakovlevič die Nase Kovalevs im Brot findet, und dem zweiten Teil, der von der Verselbständigung der Nase Kovalevs berichtet, keinerlei logische Verbindung. "Die Illusion des Zusammenhangs der zwei Teile entsteht nicht so sehr durch die typologische Einheit des Nasen-Motivs wie durch den formalen Hinweis auf die Gemeinsamkeit des Helden (nämlich die Nase Major Kovalevs) und einiger handelnder Personen, des Barbiers und des Polizisten."⁵² Die beiden Teile beginnen gleichförmig mit dem Erwachen des jeweiligen Helden und enden ebenfalls gleichförmig mit der Feststellung des Erzählers, die Handlung verflüchtigte sich im Nebel und es sei absolut unbekannt, wie sie weiter verlaufe. In dem Verschwinden der Handlung im Nebel sieht Charles E. Passage eine Parodie auf die Manier E.T.A. Hoffmanns,⁵³ doch scheint uns hier eher ein Kunstgriff Sternescher Erzähltradition vorzuliegen, der, wie Vinogradov es ausdrückt, "die Vielschichtigkeit der Sujetstruktur bloßlegt".⁵⁴ Die Ähnlichkeit von Anfang und Ende

52) Vinogradov: *Naturalističeskij grotesk*, S. 47.

53) Vgl. Charles E. Passage: *The Russian Hoffmannists*. Den Haag 1963, S. 200.

54) Vinogradov: *Naturalističeskij grotesk*, S. 46.

der beiden Teile der Novelle täuscht über ihre vollkommene Zusammenhanglosigkeit hinweg." Aber indem er die Fragmente an den Enden aneinander befestigt, bemüht sich Gogol', sie in der Mitte vollkommen zu trennen."⁵⁵ So glaubt Kovalev überhaupt nicht an eine Schuld des Barbiers an seinem Mißgeschick. Er glaubte, daß "man keinesfalls annehmen konnte, die Nase sei abgeschnitten worden: niemand war zu ihm ins Zimmer gekommen; der Barbier Ivan Jakovlevič hatte ihn schon am Mittwoch rasiert, und im Lauf des ganzen Mittwochs und sogar auch den ganzen Donnerstag war seine Nase intakt gewesen, daran erinnerte er sich noch sehr gut; dazu hätte er Schmerz verspüren müssen und zweifellos hätte eine Wunde nicht so schnell verheilen und so glatt werden können wie ein Pfannkuchen" (III, 65). Die beiden getrennten Sujetlinien vereinigen sich durch den Hinweis des Polizisten auf Ivan Jakovlevič, der aber nur einen assoziativen, keinen logischen Zusammenhang begründet: "Und seltsam ist, daß der Hauptbeteiligte an dieser Sache der Gauner von einem Barbier aus der Voznesensker Straße ist, der jetzt auf der Wache sitzt. Ich hatte ihn schon seit langem wegen Trunksucht und Diebstahl im Verdacht, und noch vorgestern hat er in einem kleinen Laden eine Garnitur Knöpfe geklaut" (III, 66-67). Um so befremdlicher und absurder wirkt demgegenüber nun wieder der dritte Teil, wo Kovalev sich von seinem Barbier rasieren läßt, ohne ein Wort über die Nase fallen zu lassen. Nur der Hinweis, daß Ivan Jakovlevič die Nase Kovalevs besonders behutsam anfaßt, stellt die assoziative Verbindung der beiden Linien her. Das Alogische ist gewissermaßen in die Kompositionsstruktur der Novelle eingegangen und bewirkt eine Desorientierung des Lesers.

55) Ebda. S. 48.

Dem Leser, der sich durch die groteske Verschränkung des Phantastischen und Realen und durch die sie begleitende Alogizität 'an der Nase herumgeführt' fühlt, bleibt in dem Strom offensichtlicher Unsinnigkeiten nur die Zuflucht zur Gestalt des Erzählers, der die Gesten seiner Gestalten kommentierend begleitet und im Epilog mit einer abschließenden Betrachtung hervortritt. Die Haltung des Erzählers zu seiner Geschichte läßt deutlich werden, in welchem Maß hier ein 'Spiel mit dem Sujet' vorliegt. An manchen Stellen täuscht der Erzähler Unwissenheit vor, und zwar in einer Art, die den spielerischen Charakter des fingierten Nichtwissens sofort bewußt macht. So wird eingangs über Ivan Jakovlevič gesagt: "Sein Familienname ist verlorengegangen, und sogar auf seinem Aushängeschild, wo ein Herr mit eingeseifter Backe und der Aufschrift "Auch wird zur Ader gelassen" abgebildet ist, steht sonst nichts weiter" (III, 49). Hierher gehört auch das zweimalige Verschwinden der Fabel im Nebel, als habe der Erzähler den Faden verloren. Andererseits kann der Erzähler im Bewußtsein seiner Macht den Helden, der in den Maschen seines Sujets zapelt, verspotten und ihn sogar gegen die Unsinnigkeit des Sujets protestieren lassen: "Der arme Kovalev wurde fast verrückt. Er wußte nicht, was er von einem solch seltsamen Vorfall auch nur denken sollte. Wie ist das überhaupt möglich, daß die Nase, die gestern noch in seinem Gesicht saß und nicht fahren und gehen konnte, eine Uniform trug!" (III, 55). Die Absurdität erreicht jedoch ihren Höhepunkt, wenn im Epilog der Erzähler den Eindruck erweckt, als sei die von ihm geschaffene fiktive Wirklichkeit ihm selber über den Kopf gewachsen, als habe er sich im Labyrinth des eigenen Werks verirrt. Während der Erzähler die Lostrennung der Nase mit Selbstverständlichkeit schildert und Ersrecken wie Verwunderung nur im Bewußtsein seines Helden Platz greifen läßt, versagt sein Begriffsvermögen bei der Rückkehr der Nase an ihren Platz: "Vollkommener Unsinn

geschieht auf der Welt. Manchmal gibt es überhaupt keine Wahrscheinlichkeit: plötzlich befand sich jene selbe Nase, die im Rang eines Staatsrats umhergefahren war und so viel Lärm in der Stadt verursacht hatte, als sei nichts geschehen, wieder auf ihrem Platz, das heißt genau zwischen den beiden Backen des Major Kovalev. Dies geschah schon am 7. April" (III, 73). Am Schluß gibt der Erzähler sogar vor, die Geschichte sei ohne sein Zutun so unsinnig passiert und das Unwahrscheinliche sei ihm erst nachträglich zu Bewußtsein gekommen: "Solch eine Geschichte also hat sich in der nordischen Hauptstadt unseres weiträumigen Reiches ereignet! Jetzt erst, nach genauerer Überlegung all dessen sehen wir, daß in ihr viel Unwahrscheinliches steckt" (III, 75). Darauf werden Lesermeinungen parodierend vorweggenommen, es wird die Unschicklichkeit der Geschichte erwähnt, wohinter sich ein satirischer Hieb gegen den "Moskovskij nabljudatel'" verbirgt, der die Novelle Gogol's als "gemein" und "schmutzig" abgelehnt hatte, und schließlich werden Rezensentenstimmen imitiert, die Moral und Nutzen für das Vaterland fordern. In seiner abschließenden 'Verteidigung' formuliert der Erzähler seinen Standpunkt noch einmal eindeutig als den des Autors einer Groteske: "Und doch, bei alledem, obwohl man natürlich auch dies und jenes und ein drittes einräumen kann, vielleicht sogar... na, aber wo gibt es denn keine Unsinnigkeiten? - Und doch, wenn man nachdenkt, so ist an all diesem doch etwas dran. Was man auch sagen mag, aber ähnliche Vorfälle passieren auf der Welt; selten, aber sie passieren" (III, 75). Ohne auf die Vorwürfe der Unwahrscheinlichkeit und des Fehlens der Moral einzugehen, läßt der Erzähler alles offen, so daß Realität und Phantastik in der Schwebelage bleiben.

Die Schlußbetrachtung des Erzählers spricht für die Ansicht Setschkareffs, "daß die "Nase" als Protest gegen die von offizieller und spießbürgerlicher Seite gestellten

Forderungen nach lehrender und nützender Kunst geschrieben wurde."⁵⁶ Die von Setschkareff gezogene Parallele zu Puškins "Domik v Kolomne" (1833) ist nicht von der Hand zu weisen, denn auch dort werden von Puškin Leserstimmen ironisierend antizipiert und in der Schlußstrophe mit einer komischen "Moral" abgespeist. Der Einfluß Puškins auf Gogol' in den Jahren 1833-1836 ist dazu unbezweifelbar. Eine Einseitigkeit der Interpretation Setschkareffs liegt jedoch darin, daß er nur die Ironisierung des "Nutzens" hervorhebt, ohne auf den Inhalt der Novelle näher einzugehen. Ebenso erscheint es uns nicht gerechtfertigt, die "Nase" als reines L'art-pour-l'art-Produkt zu bezeichnen, da die Zurückweisung von Nützlichkeitsforderungen eines Literaten vom Schlage Bulgarins noch nicht mit L'art-pour-l'art gleichzusetzen ist. Zu einer einseitigen Beurteilung der Novelle gelangt auch Vinogradov, der auf der Selbstgenügsamkeit der literarischen Technik beharrt. Er kommt am Ende seiner Analyse zu der Schlußfolgerung, Gogol' habe eine "Welt des phantastischen Unsinn" auf dem Weg der künstlerischen Entwicklung einer "neuen Logik der Dinge" konstruiert, und diese neu errichtete "künstlerische Wirklichkeit" verhalte sich zur "alltäglichen Wirklichkeit" nach den Prinzipien der "Nichtübereinstimmung".⁵⁷ Ohne in Zweifel zu ziehen, daß dem Spiel mit dem Wort und dem Sujet in der "Nase" eine bedeutsame Rolle zukommt und daß die Mehrschichtigkeit Sternescher Erzählmanier die Novelle prägt, erschöpfen sich die Implikationen der grotesken Struktur nicht in diesen Feststellungen. Bei Setschkareff wie bei Vinogradov bleibt die satirische Funktion der grotesken Struktur außerhalb der Betrachtung, da für beide der Inhalt der Novelle von

56) V. Setschkareff: Zur Interpretation von Gogol's "Nase". In: Zeitschrift für slavische Philologie 21 (1952), S. 121.

57) Vinogradov: Naturalističeskij ørotesk, S. 88.

vornherein "unsinnig" ist. Beide Untersuchungen gehen auf die zentrale Figur der Novelle, Major Kovalev, nicht näher ein. Kovalev aber ist, wenn auch im Netz der grotesken Struktur gefangen, eine typisch verallgemeinerte Gestalt, worauf Belinskij als erster hinwies. Der Held der Nase ist nicht nur Major Kovalev, "sondern die M a j o r e K o v a l e v, so daß man, wenn man einmal seine Bekanntschaft gemacht hat, ein ganzes Hundert Kovalevs auf einmal treffen könnte, - man würde sie sofort erkennen und unter Tausenden herausfinden."⁵⁸ Kovalev verkörpert den Typ des gemeinen, eitlen, nach Besitz und Karriere strebenden Bürokraten des nikolaitischen Rußland. Satirische Typisierung und groteske Struktur schließen einander keineswegs aus. Da das Groteske von einer freischwebenden Phantastik weit entfernt ist und das Vorhandensein einer realistischen Darstellungsebene zur Voraussetzung hat, entstehen im Grenzbereich zwischen Phantastischem und Realem mannigfache Berührungspunkte, die wir im weiteren näher betrachten wollen.

Ein solcher Berührungspunkt findet sich gleich am Anfang der Novelle, wo die Ankündigung des "ungewöhnlich-seltsamen Vorfalls" zunächst ohne Folgen bleibt und in den Bereich des Alltäglichen hinübergleitet: "Der Barbier Ivan Jakovlevič, der auf dem Voznesenskij Prospekt lebt (...), der Barbier Ivan Jakovlevič wachte ziemlich früh auf und roch den Duft von frisch gebackenem Brot. Als er sich im Bett ein wenig erhob, sah er ..." (III, 49). In diesem Ton der Alltagsschilderung geht es weiter, bis nach geraumer Zeit das Motiv der abgeschnittenen Nase eingeführt wird.

Eine Annäherung von Phantastik und Realität geschieht in der Andeutung einer Motivierung des "ungewöhnlichen Vorfalls" mit der Trunksucht des Barbiers, auf die auch später

58) Zit. nach: V.G. Belinskij o Gogole. Hrsg. v. S. Mašinskij. Moskva 1949, S. 105.

gelegentlich angespielt wird. Beim Anblick der Nase sagt Ivan Jakovlevič: "Weiß der Teufel, wie das geschehen ist ... Ob ich gestern betrunken nach Hause gekommen bin oder nicht, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen" (III, 50).

Selbst wo Realität und Phantastik am weitesten auseinanderklaffen, tritt ihre Verknüpfung deutlich zutage. Die "unerklärliche Erscheinung" der Nase als Staatsrat ist nicht nur absurd, sondern ebenso sehr satirisch. Inmitten des absurden Unsinns erscheint die satirische Vernunft in Form der Verspottung der bürokratischen Ranghierarchie. Durch die Absurdität des Grotesken wird die satirische Wirkung sogar beträchtlich verstärkt. Der satirische Effekt der Unterwürfigkeit Kovalevs vor einem realen Staatsrat wäre bedeutend geringer als die Wirkung, die aus der Tatsache resultiert, daß Kovalev seiner eigenen Nase ehrfürchtigen Respekt erweisen muß, weil sie drei Rangstufen höher steht als er. Kovalev muß seine Nase mit "gnädiger Herr" anreden und windet sich lange, bis er zu bemerken wagt: "Aber Sie sind doch meine eigene Nase!" (III, 56). Die Nase entgegnet: "Sie irren sich, mein Herr. Ich bin ganz für mich. Außerdem kann es zwischen uns keinerlei engere Beziehungen geben. Nach den Knöpfen Ihrer Uniform zu urteilen, müssen Sie im Senat oder wenigstens in der Justiz dienen. Ich im wissenschaftlichen Ressort" (III, 56). Kovalev, der sich immer zu den mit Aufstiegschancen versehenen Privilegierten zählte, ist nun auf eine seltsame Weise zum Opfer des hierarchischen Systems geworden. Die Satire auf die Ränge wird dadurch unterstrichen, daß Kovalev, besonders am Anfang des zweiten Teils der Novelle, ständig als "Kollegienassessor" und "Major" tituliert wird und, wie Gukovskij zeigt,⁵⁹ Rangbezeichnungen in der "Nase" überhaupt eine große Rolle spielen. Das Groteske dient also

59) Vgl. Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 284-285.

in der Novelle dazu, die schlechte Wirklichkeit ad absurdum zu führen. Die groteske Vermischung von Phantastik und Realität ist eine spielerische Konstruktion, wie sie auch eine satirische Funktion hat. An den Berührungspunkten zwischen Phantastik und Realität tritt die satirische Funktion des Grotesken in vielen Fällen klar zutage, etwa wenn Gogol' die Reaktion der Petersburger Öffentlichkeit auf den Verlust von Kovalevs Nase beschreibt. "Gogol' has thus availed himself of the occasion for satirising a variety of stock attitudes, stock figures, stock responses within the official and public life of St. Petersburg."⁶⁰ Bowman weist darauf hin, daß die verschiedenen Reaktionen auf Kovalevs Schicksal um den Brennpunkt seiner Gestalt angeordnet und zum großen Teil erst in der letzten Fassung eingefügt worden sind (z.B. die Begegnung mit dem Arzt oder der Briefwechsel mit der Stabsoffizierswitwe Podtočina) als "essentially additional and complementary to the principle theme of the "Nose"."⁶¹

Von den verschiedenen Begegnungen Kovalevs nach dem Verlust seiner Nase wollen wir nur die Episode in der Zeitungsredaktion herausgreifen. Kovalevs Anzeige phantastischen Inhalts wird nicht nur mit der ebenso phantastischen Annonce vom Pudel, der sich als durchgegangener Kassierer herausstellte, in Parallele gesetzt, sondern auch mit den 'normalen' Anzeigen in eine Reihe gerückt. Neben Kovalev wartete eine Menge anderer Leute mit Zetteln in der Hand. "Auf dem einen stand, daß ein Kutscher von nüchternem Betragen in fremde Dienste abzugeben sei; auf einem anderen - ein wenig benützter Wagen, der 1814 aus Paris mitgebracht worden war; dort wieder war eine leibeigene Magd von 19 Jahren abzugeben, die Übung im Waschen besitzt und auch zu anderen Arbeiten taugt; eine solide Droschke, ohne eine ein-

60) H.E. Bowman: The Nose. In: The Slavonic and East European Review 31 (1952), S. 209.

61) Ebda.

zige Feder; ein junger, feuriger Apfelschimmel, 17 Jahre alt; kürzlich aus London eingetroffene Rüben- und Radieschensamen; ein Landhaus mit allen Bequemlichkeiten: mit einer Stallung für zwei Pferde und einem Platz, auf dem sich ein vorzüglicher Garten mit Birken und Tannen anlegen läßt; dort befand sich auch ein Angebot an alle, die alte Stiefelsohlen kaufen wollten, mit der Aufforderung, täglich von acht bis drei Uhr zur Versteigerung zu erscheinen" (III, 59-60). Wendungen wie die von der soliden Droschke ohne eine einzige Feder oder von dem jungen Apfelschimmel, der 17 Jahre alt ist, verraten deutlich die Freude am grotesken Spiel mit dem in sich Widersprüchlichen. Im Gegensatz zum 'normalen' Oxymoron oder Paradoxon findet der Widerspruch hier keine gedankliche Auflösung, sondern bleibt in seiner alogisch-grotesken Unangemessenheit bestehen. Doch hinter der Komik der Aufzählung verbirgt sich ein satirischer Unterton, wenn in dieser mosaikartigen Aneinanderreihung verschiedener semantischer Ebenen das Menschliche auf der Stufe der Dinge abgehandelt wird, indem ein Kutscher und eine Leibeigene neben Droschke, Apfelschimmel, Radieschensamen, Landhaus und alten Schuhsohlen als Handelsware erscheinen. Die damit vollzogene Einebnung des Menschen auf dingliche Qualitäten weist dadurch, daß sie den Warencharakter der Leibeigenen bewußt macht, auf eine wirkliche Verdinglichung hin. In der früheren Fassung unterstrich der Zusatz, daß der 19-jährigen Leibeigenen "schon einige Zähne im Mund fehlten" (III, 392), die satirische Absicht. Die 'absurde' Anzeige Kovalevs wird mit all diesen 'normalen' Anzeigen in Beziehung gesetzt. Wie vorhin bei der Begegnung Kovalevs mit seiner Nase wird hier durch das Aneinanderrücken von 'Absurdem' und 'Normalem' das 'Normale' in Frage gestellt. Die 'Normalität' des 'Normalen' ist auf diese Weise in Zweifel gezogen. Die Satire besteht in der Hervorkehrung der Unsinnigkeit des gesellschaftlich 'Normalen'.

Die groteske Struktur der Novelle löst also nicht alles Geschehen in Absurdität auf. Vielmehr werden mit Hilfe des Phantastischen und Absurden negative Aspekte der Wirklichkeit aufgewiesen. Dieser Gedanke schwingt auch in den Schlußsätzen des Epilogs mit, an dem Erzählten sei, wenn man nachdenke, doch etwas dran und wo gebe es denn keine Unsinnigkeiten. Die "Nase" ist nicht nur eine "abnorme Groteske" (neestestvennyj grotesk), wie Vinogradov meint,⁶² sondern ebenso eine satirische Groteske. Gukovskij bemerkt mit Recht, daß Gogol's Groteske "überwiegend rational" ist, "indem sie die Struktur eines vollgültigen und gänzlich logischen Denkens bewahrt."⁶³

Kapitel 7 "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen"

Die 1835 im zweiten Teil der "Arabeski" veröffentlichte Novelle geht auf zwei verschiedene Pläne Gogol's zurück: auf die in der romantischen Tradition E.T.A. Hoffmanns und V.F. Odoevskijs stehenden "Zapiski sumasšedšego muzykanta" und den Entwurf einer satirischen Komödie mit dem Titel "Vladimir 3-ej stepeni", die Gogol' in Anbetracht der Zensurschwierigkeiten fallen ließ. Der hohe Beamte Ivan Petrovič Barsukov sollte in der Komödie über seinem Streben nach dem Vladimirorden wahnsinnig werden und sich einbilden, selber dieser Orden zu sein.

Die im Bereich der Stilgroteske bei Gogol' häufig vorkommende Verdinglichung der menschlichen Gestalt ist hier gleichsam in die Komposition eingedrungen und zu einer Handlung erweitert worden. Durch die Identifizierung der Gestalt Barsukovs mit dem äußerlichen Zeichen der Würde wird sei-

62) Vinogradov: Naturalističeskij grotesk, S. 49.

63) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 295.

ne Hohlheit und Wesenlosigkeit sinnfällig zum Ausdruck gebracht. Die satirische Funktion der Verdinglichung des Belebten liegt hier auf der Hand.

In den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" wird im Gegensatz zu dem Entwurf der Komödie nicht ein hoher Beamter wahnsinnig, sondern der kleine Titularrat Aksentij Ivanovič Popriščin, dessen Arbeit im Büro hauptsächlich im Anspitzen von Schreibfedern besteht. Das Motiv des wahnsinnigen Beamten aus der Komödie ist im Ehrgeiz von Popriščins Direktor in abgemilderter Form erhalten. Das vorwärtstreibende Moment der Fabel ist die hoffnungslose Liebe Popriščins zur Direktorentochter Sofi. Aus dem Briefwechsel von zwei Hunden - ein von E.T.A. Hoffmann entlehntes Motiv - erfährt Popriščin, daß Sofi ihn verachtet und einen Kammerjunker heiraten will. Der Beamte verfällt zunehmend dem Größenwahn und hält sich bald für den König von Spanien. Er endet im Irrenhaus.

In der Entwicklung Popriščins lassen sich zwei Linien unterscheiden: eine, die den 'normalen' Popriščin, und eine, die seinen fortschreitenden Wahnsinn bezeichnet. Der Wahnsinn ist nur die "sich an der Oberfläche entwickelnde"⁶⁴ Handlung, die "äußere Fabel"⁶⁵ der Novelle. Dahinter liegt die 'Normalität' der gesellschaftlich bedingten Situation Popriščins. Beide Linien verlaufen auf der realistischen Darstellungsebene. In ihrem Schnittpunkt, an der Grenze zwischen 'Normalität' und Wahnsinn, wird auf der realistischen Darstellungsebene das phantastische Motiv der sprechenden Hunde eingeführt, wodurch die Struktur einer phantastischen Kompositionsgroteske entsteht. Die realistische Darstellungsebene ist außerdem dadurch kompliziert, daß die Komik der Schilderung Popriščins am Schluß in Tragik

64) Ermilov: Genij Gogolja, S. 226.

65) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 301.

übergeht. Die realistische Ebene spaltet sich in eine komische und tragische Ebene auf.

Betrachten wir zunächst die realistische Darstellungsebene in ihren beiden Aspekten, der Schilderung des wahnsinnigen und des 'normalen' Popriščin. Als erstes Anzeichen des Wahnsinns fällt die Erwähnung der sprechenden Hunde in der Tagebucheintragung vom 3. Oktober ins Auge. Abgesehen davon ist hier Popriščin noch ganz 'normal'. In den folgenden Notizen (4. Oktober - 9. November) fehlt das Hundemotiv sogar und setzt erst wieder am 11. November ein. Am 13. November werden die Enthüllungen der beiden Hunde über das Haus des Direktors zitiert, die bei Popriščin die Erschütterung vom 3. Dezember hervorrufen. Die Eintragungen vom 5. und 8. Dezember spiegeln die Beschäftigung Popriščins mit den "spanischen Angelegenheiten" wider. Über der folgenden Notiz steht zum erstenmal ein verrücktes Datum "God 2000 aprelja 43 čisla" (III, 207), in Übereinstimmung mit der dort enthaltenen großenwahnsinnigen Vorstellung Popriščins, König von Spanien zu sein. Von jetzt an sind die Daten mehr oder weniger verrückt, was dem Anwachsen des Wahnsinns entspricht, der immer phantastischere Vorstellungen hervorbringt. Unter dem Datum "Madrid. Fevruarij tridcatyj" (III, 211) wird Popriščin ins Irrenhaus gebracht, was sich ihm so darstellt, daß die erwarteten Deputierten ihn nach Spanien begleiten. Die im Irrenhaus an ihm vollzogenen Prozeduren erscheinen ihm als Folterqualen der Inquisition. Die letzte Eintragung enthält den ins Tragische umschlagenden, mitleiderregenden Aufschrei und Hilferuf des gequälten Popriščin.

Wenn wir uns den 'normalen' Popriščin ansehen, stellen wir fest, daß seine Charakteristik voll typischer Züge ist, von denen die wesentlichen kurz hervorgehoben seien. Der 'normale' Popriščin spiegelt sich, wie gesagt, mit der Ausnahme des am 3. Oktober vermerkten Hundedialogs, in den

Eintragungen vom 3. Oktober bis zum 9. November wider. Popriščin steht auf einer höheren sozialen Stufe als sein Kollege Akakij Akakievič aus dem "Mantel". Wenn auch beide Titularräte sind, so hat doch Popriščin eine Dienerin, während Akakij am Rande des Existenzminimums lebt. Im Verhältnis zu seiner Umwelt zeigt Popriščin kriecherische Bewunderung nach oben und aggressive Verachtung gegenüber den unter ihm Stehenden. Den Direktor nennt er in seinem Tagebuch meist "Eure Exzellenz" und bewundert ihn abgöttisch: "Unser Direktor muß ein sehr kluger Mensch sein. Sein ganzes Kabinett ist mit Bücherschränken vollgestellt. Ich habe den Titel von einigen gelesen: lauter Gelehrsamkeit, solche Gelehrsamkeit, daß unsereins da gar nicht herankommt - alles entweder auf Französisch oder Deutsch. Und wenn man ihm ins Gesicht sieht: Verdammt, was für eine Wichtigkeit in seinen Augen blitzt! Ich habe noch nie gehört, daß er ein überflüssiges Wort gesagt hätte. ... Ja, da kommt unsereiner nicht mit! Ein Staatsmann. Ich merke jedoch, daß er mich besonders gern hat" (III, 196). Für alle, die nicht so weit oben stehen in der sozialen Hierarchie, hat er nichts übrig: "Ich kann den Lakaienhaufen nicht ausstehen: sie wälzen sich immer im Vorzimmer herum; wenn sie sich nur bemühen würden, bei der Begrüßung mit dem Kopf zu nicken. Das ist noch gar nichts: einmal kam eine von diesen Bestien auf den Gedanken, mir Schnupftabak anzubieten, ohne sich vom Platz zu erheben. Ja, weißt du denn, du dummer Sklave, daß ich Beamter, daß ich adliger Herkunft bin!" (III, 197). Besonders schlecht ist Popriščin auf seinen Abteilungschef zu sprechen, der ihn davor gewarnt hat, der Direktorentochter nachzulaufen, und ihn als eine "Null" bezeichnet hat. Das Bewußtsein, 'etwas Besseres' zu sein, hat sich bei Popriščin zu einem regelrechten Adelsspleen verdichtet, wie er eben schon angeklungen ist. Das wird noch deutlicher in seiner Aufstiegs-Ideologie: "Komme ich denn etwa aus den unteren Schichten,

von den Schneidern oder von den Unteroffizierskindern?
Ich bin ein Adliger. Was denn, ich kann mich noch hochdienen" (III, 198).

Popriščin hegt große Bewunderung und Neugierde für die 'höhere Sphäre' des Direktors: "Oh, muß das ein Kopf sein! Er schweigt immerzu, aber im Kopf, glaube ich, überlegt er alles. Ich möchte gern erfahren, woran er hauptsächlich denkt, was in diesem Kopf vorgeht. Ich möchte mir das Leben dieser Herrschaften einmal näher betrachten, all diese Andeutungen und Hofintrigen..." (III, 199). Die bewundernde Haltung vor der 'höheren Sphäre' kennzeichnet auch sein Verhältnis zur Direktorentochter Sofi. Ungeachtet aller Verliebtheit nennt er sie in seinen Aufzeichnungen stets "Ihre Exzellenz". Er himmelt ihr "Generalshändchen" an und ihr Taschentuch, das nach "Generalsrang" duftet (III, 197). Jedesmal, wenn er sie in seinem Tagebuch erwähnt, brechen seine Sätze elliptisch ab in Ausrufe wie "aj! aj! aj! ničego, ničego...molčanie" (III, 200). In diesen immer wiederkehrenden Wendungen dokumentiert sich die völlige Unfähigkeit Popriščins, seine Gefühle mit der ihm zur Verfügung stehenden verarmten, mit Kanzleijargon und Vulgarismen durchsetzten Sprache zu äußern. Es ist überhaupt fraglich, ob man von einer Liebe Popriščins zu Sofi sprechen kann, wenn auch erotische Anklänge nicht fehlen. Seine Gedanken kreisen weniger um die Person Sofis - persönliche Züge treten in ihrer Beschreibung durch Popriščin ganz hinter einer romantischen Schablone zurück - als vielmehr um die sie umgebende Generals-Atmosphäre. In seiner 'Liebe' zu Sofi wittert Popriščin, ähnlich wie Molčalin aus Griboedovs "Gore ot uma", Vorteile für seine Karriere, eine Möglichkeit, in die bewunderte Gesellschaftssphäre aufzusteigen. Bei seinen Ansichten ist es nur verständlich, wenn er an seiner Tätigkeit im Departement die mangelhaften Bestechungsgelder, "Ressourcen" wie er sie nennt, beklagt, die anderswo nach seiner Meinung viel reichlicher fließen. (vgl. III, 193-194).

Das Bild des karrierebesessenen, lakaienhaften kleinen Beamten rundet sich ab, wenn wir seine geistigen Interessen betrachten. Im Theater sieht er sich mit Vorliebe die "sehr amüsanten Stücke" zeitgenössischer Autoren an (III, 198). Gemeint sind Vaudevilles, zu denen auch der erwähnte "russische Narr Filatka" zählt. Gogol's negative Einstellung zu den flachen, seinerzeit sehr populären Vaudevilles ist bekannt, z.B. aus den "Peterburgskie zapiski 1836 goda" (vgl. VIII, 181). Zu Popriščin's Begeisterung für leichte Bühnenstücke paßt auch sein Urteil über einen Artikel der "Severnaja pčela": "Dortselbst las ich die sehr angenehme Schilderung eines Balls, beschrieben von einem Kursker Gutsbesitzer. Die Kursker Gutsbesitzer schreiben gut"(III, 196). Die von Bulgarin herausgegebene Zeitschrift "Severnaja pčela", kurz oft "Pčelka" genannt, ist in den Petersburger Erzählungen Gogol's, wie auch später in Dostoevskij's "Armen Leuten" und dem "Doppelgänger", gleichsam zum Statussymbol des beschränkten Petersburger Beamten geworden. Wie im "Nevskij Prospekt" von Leuten die Rede ist, die "Bulgarin, Puškin und Greč" loben (III, 35), so stellt Popriščin offensichtlich Bulgarin's "Pčelka" und die "sehr schönen Verschen" Puškins (III, 197) auf eine Stufe. Auch seine politischen Ansichten bezieht Popriščin aus der "Pčelka". Sie bestärkt ihn in der Ansicht, man sollte das "dumme Volk" der Franzosen "mit Ruten durchprügeln" (III, 196), und aus ihr informiert er sich über die spanische Thronfolgeangelegenheit, zu der er bemerkt, es sei nicht möglich, daß kein König da sei, und ein Staat könne nicht ohne König existieren (vgl. III, 206-207).

Der 'normale' Popriščin ist der Typ eines beschränkten kleinen Beamten, in allen seinen Äußerungen ein Produkt des Bürokratenklimas des nikolaitischen Petersburg. Seine Gedanken sind Reflexe der offiziellen Ideologie seiner Umwelt. Seine Verehrung für die Direktorentochter bleibt im Rahmen der farblosen Schablone und wird vom Karrieredenken

bestimmt. Seine eingebilddete Zugehörigkeit zur Adelsphäre, sein einziger hervorstechender individueller Zug, ist letztlich auch nur eine Übersteigerung des bürokratischen Aufstiegsdenkens. Der 'normale' Popriščin gehört zu den in ihrer Menschlichkeit reduzierten, "gemeinen" Typen Gogol's.

Nachdem wir den 'normalen' und den 'wahnsinnigen' Popriščin skizziert haben, sollen nun die Berührungspunkte zwischen beiden Bereichen untersucht werden. Dabei wird uns vor allem das Motiv der sprechenden und schreibenden Hunde beschäftigen, in dem sich Realität und Phantastik überschneiden. Dieses phantastische Motiv wird nämlich in die realistische Darstellungsebene eingeflochten, wodurch eine groteske Struktur entsteht.

Auffällig ist die Parallelität zwischen dem Anfang der "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" und der "Nase". "Auch hier, wie in der "Nase", beginnt die Erzählung mit der Ankündigung von etwas Ungewöhnlichem, und danach löst sich diese Ankündigung im Allergewöhnlichsten auf."⁶⁶ Auf die Andeutung eines "ungewöhnlich-seltsamen Vorfalles" folgt in der "Nase" die Schilderung des Aufstehens und Frühstückens von Ivan Jakovlevič. Ähnlich in den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen": "Am heutigen Tag hat sich ein ungewöhnliches Ereignis zugetragen. Ich stand morgens ziemlich spät auf, und als Mavra mir die geputzten Stiefel hereinbrachte, fragte ich, wieviel Uhr es sei" (III, 193). Nachdem es eine Zeitlang 'normal' zugegangen ist, taucht das phantastische Hundemotiv auf. Auch wird ähnlich wie in der "Nase" die Verwirrung des Lesers durch Betonung der Realität des Geschehens erhöht, indem Zweifel der betroffenen Gestalten widerlegt werden. Als Popriščin die Hunde zum erstenmal sprechen hört, kommen ihm zuerst Zweifel: "He! sagte ich zu mir selber; bin ich denn am Ende betrunken? Nur passiert

66) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 304.

das ziemlich selten bei mir" (III, 195). Und etwas weiter: "Ich gestehe, ich war sehr verwundert, als ich sie menschlich sprechen hörte" (III, 195). Das Phantastische erscheint im Licht der Realität. Die Annäherung von Phantastik und Realität wird durch Erwähnung ähnlicher 'realer' Ungewöhnlichkeiten unterstützt: "Aber später, als ich mir das alles ordentlich überlegt hatte, da hörte ich auf, mich zu wundern. In der Tat hat sich auf der Welt schon eine Vielzahl ähnlicher Beispiele ereignet. Man sagt, in England sei ein Fisch aufgetaucht, der zwei Worte in einer so seltsamen Sprache sagte, daß die Gelehrten sich schon drei Jahre lang bemühen, sie zu bestimmen, aber bis jetzt noch nichts herausgefunden haben. Auch habe ich in den Zeitungen von zwei Kühen gelesen, die in einen Laden kamen und ein Pfund Tee verlangten" (III, 195). Phantastik und 'reale' Ungereimtheiten - real, insofern sie in Zeitungen berichtet sind - werden so nahtlos aneinandergereiht, daß die Grenzen zwischen beiden Bereichen verschwimmen. Die in den Zeitungen geschilderte Realität stellt sich als ebenso unsinnig heraus wie die Phantastik.

Die allmählich immer stärkere Zusammenführung von phantastischer und realistischer Darstellungsebene hat eine verfremdende Perspektive der Realität zur Folge, die aber keineswegs die "phantastische Nichtigkeit der Welt" aufzeigt, wobei jede Realität aufgehoben wird und ein "absolutes Nichts" dahinter aufsteigt, wie Setschkareff meint,⁶⁷ sondern die die Unsinnigkeit eines ganz bestimmten, konkreten 'Normalen' schlagartig sichtbar macht. Die satirische Funktion der Verfremdung der Realität mit Hilfe der phantastischen Hundeperspektive läßt sich an vielen Stellen belegen.

Wenn Popriščin z.B. nach dem Hören des Hundedialogs seine

67) Setschkareff: N.V. Gogol, S. 104.

Meinung revidiert, richtig schreiben könne nur ein Adliger, dann kann man darin mit Gukovskij eine Parodie auf die Ansichten all der schreibenden Adligen in der russischen Literatur von Sumarokov bis in die Zeit Gogol's hinein sehen, die die Kulturprivilegien des Adels verteidigten.⁶⁸ Noch deutlicher wird die Gleichstellung von Hunden und Menschen in den Worten Popriščins: "Ich habe längst vermutet, daß der Hund viel klüger als der Mensch ist; ich bin sogar überzeugt, daß er sprechen kann, daß in ihm nur ein gewisser Eigensinn steckt. Er ist ein außerordentlicher Politiker: alles bemerkt er, alle Schritte des Menschen" (III, 200). Weil die Hunde ein "kluges Volk" sind und "alle politischen Beziehungen" der Menschen kennen, erhofft sich Popriščin aus ihren Briefen Aufschluß über den Direktor und alle "Triebfedern" seines Handelns (III, 201).

In der Korrespondenz der beiden Hunde wird der präziöse Briefstil adliger Fräulein parodiert. Darauf weisen schon ihre ausländischen Namen, Fidel' (Fidèle) und Medži (Madgy), hin. Popriščin wird von dem "politischen Blick der Hunde auf alle Dinge" (III, 202) nicht enttäuscht. Der Direktor, erfährt er, ist ein "sehr seltsamer Mensch. Er schweigt meistens. Sprechen tut er nur selten; vor einer Woche jedoch sprach er ununterbrochen vor sich hin: Werde ich ihn bekommen oder werde ich ihn nicht bekommen? Er steckt in die eine Hand ein Stückchen Papier, die andere ballt er leer zusammen und spricht: Werde ich ihn bekommen oder werde ich ihn nicht bekommen? Einmal wandte er sich an mich mit der Frage: Wie denkst du, Medži? Werde ich ihn bekommen oder werde ich ihn nicht bekommen? Ich konnte überhaupt nichts verstehen, schnupperte etwas an seinem Stiefel und ging weg. Dann, ma chère, nach einer Woche kam Papa in großer Freude nach Hause. Den ganzen Vormittag kamen zu ihm Herren in Uniform und gratulierten ihm zu

68) Vgl. Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 307.

irgendetwas. Bei Tisch war er so lustig, wie ich ihn noch nie gesehen habe, und gab Anekdoten zum Besten und nach dem Essen hob er mich an seinen Hals und sagte: "Schau nur, Medži, was das ist." Ich erblickte irgendein Bändchen. Ich roch daran, fand aber nicht das geringste Aroma; schließlichleckte ich sacht daran: es schmeckte etwas salzig" (III, 202-203). Dank der respektlosen Verfremdung durch die Hundeperspektive tritt die Unsinnigkeit des ehrgeizigen Verhaltens des Direktors und der Ordensverleihung klar hervor. Popriščins Idealvorstellung von der Würde und Klugheit des Direktors gerät ins Wanken.

Auch Sofi erweist sich als eine dumme Person. Ihr Gespräch mit dem Kammerjunker Teplov, ihrem Verehrer, wird von Medži sehr abschätzig beurteilt: "Ach! ma chère, von was für einem Unsinn sie redeten! Sie sprachen davon, wie eine Dame beim Tanzen statt irgendeiner Figur eine andere machte; auch davon, daß ein gewisser Bobov in seinem Jabot einem Storch sehr ähnlich sehe und beinahe hingefallen wäre; daß eine gewisse Lidina sich einbildet, sie habe blaue Augen, während sie grün sind, - und dergleichen mehr" (III, 204).

Bei einem Vergleich mit Medžis Hunde-Kavalier Trezor schneidet Sofis Liebhaber Teplov schlecht ab: "Wenn man den Kammerjunker mit Trezor vergleicht! Himmel! Was für ein Unterschied! Erstens hat der Kammerjunker ein ganz glattes, breites Gesicht mit einem Backenbart rundherum, als ob er es in ein schwarzes Tuch eingebunden hätte; Trezor dagegen hat ein spitzes Schnäuzchen und mitten auf der Stirn einen weißen Fleck. Die Taille Trezors kann man überhaupt nicht mit der des Kammerjunkers vergleichen. Auch seine Augen, Gesten und Manieren sind ganz anders. Oh, welch ein Unterschied! Ich weiß nicht, was sie an ihrem Kammerjunker gefunden hat. Warum ist sie von ihm so entzückt?" (III, 204). Wie Teplov wird auch der Direktor auf die Hunde-Ebene herabgezogen. Er muß sich einen Vergleich mit einer "schreck-

lichen Dogge" gefallen lassen: "Wenn sie sich auf ihre Hinterpfoten stellte, was dieses grobe Wesen sicher nicht kann, so wäre sie um einen ganzen Kopf höher als der Papa meiner Sofi, der doch auch ziemlich hochgewachsen und korpulent ist" (III, 203). Die Enttäuschung Popriščins über die Enthüllungen der Hunde schlägt in Empörung um, als er liest, daß Sofi ihn verspottet und obendrein den Kammerjunker heiraten wird, "weil Papa unbedingt seine Sofi mit einem General oder einem Kammerjunker oder einem Militäroberst verheiratet sehen will" (III, 205). Er beklagt, daß alles Schöne auf der Welt entweder Kammerjunkern oder Generälen zuteil wird.

Die satirische Funktion des Motivs der schreibenden Hunde besteht darin, daß sämtliche in den Briefen vorkommenden Gestalten dem schonungslosen, verfremdenden Blick der Hunde ausgesetzt sind und auf dem Hunde-Niveau abgehandelt werden. Trotz aller dem Motiv innewohnenden Phantastik wird aber nichts anderes als der Normalzustand der beschriebenen Menschen in seiner Gemeinheit und Platttheit vorgeführt. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als sei die Phantastik in den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" durch den Wahnsinn Popriščins hinreichend motiviert. Im Vergleich zu der "unerklärlichen" Verselbständigung der Nase von Major Kovalev, die den Leser vollkommen desorientiert, läge bei einer Motivierung der Hundekorrespondenz mit Hilfe des Wahnsinns eine entscheidende Abschwächung des Grotesken vor.

Dazu ist jedoch zu bemerken, daß das phantastische Motiv getrennt von allen übrigen Wahnsinnsäußerungen des Beamten noch beim 'normalen' Popriščin eingeführt wird. Das Hundemotiv bricht nach der Eintragung vom 13. Nov. ab, während der Wahnsinn Popriščins erst nach dem 8. Dez. deutlich hervortritt. Das phantastische Motiv ist also eher dem 'normalen' als dem verrückten Popriščin zugeordnet. Es bildet, wie gezeigt wurde, mehr den *A n l a ß* für Popriščins Wahnsinn als dessen Folge, da der Beamte erst aufgrund der

Enthüllungen der Hunde völlig seinen Verstand verliert. Außerdem können die in der Hundekorrespondenz mitgeteilten Informationen über die Direktorenfamilie nicht einfach als Einbildung des Wahnsinnigen erklärt werden, da sie eine Realität betreffen, die Popriščin nicht zugänglich ist.⁶⁹ Nur auf phantastische Weise kann Popriščin Zugang zu dieser Realität erhalten haben. Es bleibt also trotz der andeutungsweisen Motivierung durch den Wahnsinn ein unerklärlicher phantastischer Rest. Aufgrund dieser nicht-motivierten, echten Phantastik, die auf der realistischen Darstellungsebene als "ungewöhnliches Ereignis" auftritt, sprechen wir von einer grotesken Struktur.

Die weitere Entwicklung Popriščins zeichnet sich durch das harte Nebeneinander von vernünftigen, oft gesellschaftskritischen Äußerungen und sich verstärkendem Wahnsinn aus. "Nachdem er dem Helden die Möglichkeit gegeben hat, 'verwirrende' Gedanken auszusprechen, unterstreicht der Satiriker zugleich den Wahnsinn Popriščins."⁷⁰ Die Enthüllungen der Hunde bewirken bei Popriščin zunächst den Zusammenbruch aller Vorstellungen über die Gesellschaft, die er bis dahin hatte. In seinen Aufzeichnungen vom 3. Dezember macht er seinem Protest gegen die ungerechtfertigten Standesunterschiede in der Gesellschaft Luft. Vor allem beschäftigt ihn die Frage, warum er ausgerechnet Titularrat

69) Vgl. ebda. S. 269.

70) Ermilov: Genij Gogolja, S. 237. Ermilov hält den Wechsel von satirischer Kritik und Wahnsinn für ein taktisches Vorgehen Gogol's gegenüber der Zensur (vgl. ebda. S. 227-228). Dieser Gesichtspunkt scheint uns jedoch sehr äußerlicher Art. Dazu stützt er sich auf bloße Vermutungen.

sei und woher alle diese gesellschaftlichen Unterschiede kämen. Die hierarchisch strukturierte Gesellschaft, die ihm vorher als Garant seiner Karriere erschien, wird ihm in ihrem repressiven Wesen bewußt. Seine Illusionen über seine Aufstiegsmöglichkeiten sind verfliegen und er findet sich auf der untersten Sprosse der Rangleiter wieder. Eingestreut in die kritischen Betrachtungen Popriščins ist der sich zur Wahnvorstellung verstärkende Adelsspleen. Gleichsam als Reaktion auf den Zusammenbruch seiner Illusionen spinnt er den Gedanken seiner adligen Herkunft in komischer Weise aus. Auch die Kritik am Strebertum des Direktors geht ins Komische über, z.B. wenn er ihn zum Freimaurer stempelt.

Unter dem verrückten Datum "God 2000 aprelja 43 čisla" erfolgt der durch den Adelsspleen vorbereitete Ausbruch des Größenwahns bei Popriščin. Er hält sich für den spanischen Thronfolger. Aus der neuen Sicht erscheint ihm sein bisheriges Leben verrückt: "Ich verstehe gar nicht, wie ich nur glauben und mir einbilden konnte, ich sei ein Titularrat. Wie konnte mir dieser verrückte Gedanke in den Kopf kommen? Gut, daß es noch niemand eingefallen ist, mich damals ins Irrenhaus zu stecken. Jetzt ist mir alles klar. Jetzt sehe ich alles vor mir wie auf der flachen Hand. Aber früher, ich verstehe nicht, früher lag alles vor mir wie in einem Nebel" (III, 207-208). Die in diesen Sätzen ausgesprochene Verkehrung von 'Normalität' und Wahnsinn ist kein paradoxes Spiel und keine bloße Wahnidee Popriščins. In ihr wird vielmehr die Entlarvung des schlechten 'Normalen' faßbar. Das 'Normale' stellt sich als unvernünftig und unmenschlich heraus. Erst die Zerstörung der falschen Ideale hellt Popriščins "wie in einem Nebel" getrübbten Blick auf. Zwar ist der Wahnsinn die Folge der neuen illusionsloseren Einsicht in seine Lage, doch eröffnet er für Popriščin gleichzeitig den Weg aus der Beschränktheit und dem Aufgehen in der schlechten 'Normalität' zu

einer menschlicheren, wenn auch tragischen Situation. "Der Wahnsinn Popriščins schreitet fort - und gleichzeitig und in direkter Proportion erhebt sich in ihm das wahrhaft Menschliche und das Widerwärtig-Sklavische, Niedrige und Gemeine fällt von ihm ab."⁷¹ An die Feststellung vom 'Irrsinn' der Titularratsexistenz schließt sich die komische Wahnvorstellung an, das menschliche Gehirn werde vom Wind vom Kaspischen Meer angeweht, ein weiteres Beispiel für das unmittelbare Aufeinanderfolgen von Sinn und Unsinn.

Im Bewußtsein seiner königlichen Würde verweigert Popriščin dem Direktor jegliche Ehrerbietung: "Was heißt hier schon Direktor! Daß ich vor ihm aufstehen sollte - niemals! Was ist er für ein Direktor? Er ist ein Stöpsel, aber kein Direktor. Ein gewöhnlicher Stöpsel, ein einfacher Stöpsel, nichts weiter. So einer, mit dem man Flaschen zukorkt" (III, 209). In der andeutungsweise realisierten grotesk verdinglichenden Metapher liegen komischer Unsinn und satirische Kritik nahe beieinander, denn schließlich hat Popriščin den Direktor durchschaut und bringt dies in seiner komischen Metapher zum Ausdruck. Ebenso durchschaut hat er auch Sofi: "Oh, das sind arglistige Geschöpfe - die Frauen! Ich habe erst jetzt begriffen, was die Frau ist. Bisher hat noch niemand erkannt, in wen sie verliebt ist: ich habe es als erster entdeckt. Die Frau ist in den Teufel verliebt. Ja, ohne Spaß. Die Physiker schreiben Unsinn, sie sei dies und das - sie liebt nur den Teufel allein" (III, 209). Setschkareff, der diese Stelle zitiert, behauptet, es gehe Gogol' um "Höheres" als eine "soziale Manifestation", nämlich um die alte These der russischen asketischen Literatur von der Frau als Werkzeug des Teufels. Mag Gogol' auch

71) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 315.

72) Vgl. Setschkareff: N.V. Gogol, S. 103.

von diesem Gedanken ausgegangen sein, so erhält er doch in dem neuen Zusammenhang einen neuen, konkret bestimmten Sinn. Das geht aus den folgenden Sätzen hervor, die Setschkareff nicht mehr zitiert: "Dort, schauen Sie, aus der Loge im ersten Rang richtet sie ihre Lorgnette herüber. Sie denken, sie blickt auf jenen dicken Herrn mit dem Ordensstern? Keineswegs, sie blickt auf den Teufel, der hinter seinem Rücken steht. Da, jetzt hat er sich zu ihm in den Stern versteckt. Da, jetzt winkt er ihr von dort mit dem Finger! Und sie wird ihn heiraten. Sie wird es. Aber all diese Beamtenväter, alle die, die da hin und her scharwenzeln und zu Hofe kriechen und sagen, daß sie Patrioten sind und noch dies und jenes: Vergünstigungen und nochmals Vergünstigungen wollen sie haben, diese Patrioten! Mutter, Vater und Gott verkaufen sie für Geld, die Streber und Judasse!" (III, 209). Es geht um den 'Teufel' des Ehrgeizes und des Gewinnstrebens unter der Maske eines verlogenen Patriotismus. Auch an diese kritische Bemerkung schließt sich sogleich wieder eine wahn sinnige Tirade über die Herkunft des Ehrgeizes an. Von jetzt an überwiegt die abstruse Phantastik der Wahnideen bei Popriščin, die sich besonders nach seiner Überführung ins Irrenhaus steigert.

Um so unerwarteter kommt in der letzten Eintragung die menschliche Tragik des gequälten Popriščin in erschütternder Weise zum Durchbruch. Sein Jargon geht auf einmal in poetisch rhythmisierte Sätze von eindrucksvoller Prägnanz über: "Nein, ich habe nicht mehr die Kraft zu dulden. Gott! Was sie mit mir machen! ..." (III, 214). Gukovskij weist auf die Ausweitung des Horizonts Popriščins hin, die im Bild von der dahinrasenden Trojka, dem hilfeschendenden Anruf an die Mutter und der Erwähnung Italiens zum Ausdruck kommt.⁷³ Und wieder bricht am Schluß das tragische Pathos

73) Vgl. Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 318-319.

Popriščins in eine Absurdität ab: "Und wissen Sie, daß der französische König eine Beule direkt unter der Nase hat?" (III, 214). Dadurch wird auch der tragische Schluß ins Tragikomische gewendet. Die groteske Wendung holt die von der bisherigen komischen Darstellung so unterschiedene Tragik des Schlußabschnitts in die Gesamtstruktur der Novelle zurück. Die bedeutsame Verschiebung von der komisch-satirischen Schilderung des 'normalen', gemeinen Popriščin zur menschlichen Tragik des gepeinigten 'Wahnsinnigen', den überraschenden Wechsel von tragischer und komischer Darstellungsebene hat Belinskij in seiner Beurteilung der Novelle hervorgehoben, indem er Gegensätzliches und Widersprüchliches zu einer Einheit zusammenfügte: "Nehmen Sie die "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen", diese häßliche Groteske, dieses seltsame, launenhafte Traumbild eines Künstlers, diese gutmütige Verspottung des Lebens und des Menschen, eines kläglichen Lebens und eines kläglichen Menschen, diese Karikatur, in der solch ein Abgrund an Poesie, solch ein Abgrund an Philosophie liegt... Sie lachen noch über den einfältigen Menschen, aber schon löst sich Ihr Lachen in Bitterkeit auf; dieses Lachen über den Wahnsinnigen, dessen zusammenhanglose Phantasie belustigt und Mitleid hervorruft."⁷⁴

Der phantastischen Kompositionsgroteske fiel, wie wir gesehen haben, die Aufgabe der satirischen Aufdeckung des negativen Wesens des alltäglichen 'Normalen' zu. Durch die Enthüllungen der Hundekorrespondenz wurden Popriščins falsche Ideale zerstört. Von der komischen Kompositionsgroteske des Schlusses her wird deutlich, daß Popriščin im Wahnsinn menschliche Äußerungsmöglichkeiten zuteil werden, die in seiner 'normalen' Existenz verschüttet waren. Nur der wahnsinnige Popriščin besitzt eine tragische

⁷⁴) Zit. nach: N.V. Gogol' v russkoj kritike, S. 51-52.

Dimension, auf deren Hintergrund die menschliche Reduktion des 'normalen' Popriščin um so mehr in die Augen springt. Die erste Hälfte der Novelle, bis zur Notiz vom 8. Dezember, ist ihrer Struktur nach bestimmt als phantastische Groteske, in der sich die Realität des 'normalen' Popriščin und das phantastische Hunde-Motiv gegenseitig durchdringen. Der nach dem Zusammenbruch seiner falschen Ideale einsetzende Wahnsinn, der gewissermaßen gleichzeitig ein Vermenschlichungsprozeß des kleinen Beamten ist, mündet in eine komisch-groteske Struktur, wo Komik und Tragik ineinanderspielen.

Kapitel 8 "Der Mantel"

Gogol' arbeitete an der Novelle von 1839 bis 1841. 1842 erschien sie im dritten Band der "Sočinenija Nikolaja Gogolja". Die Fabel des "Mantel" führt man gewöhnlich auf eine Anekdote zurück, die Gogol' nach dem Bericht P.V. Annenkovs Anfang der 30er Jahre hörte. Die Anekdote handelt von einem kleinen Beamten, der sein mühsam erspartes Jagdgewehr verlor, infolge des Verlustes schwer erkrankte und nur dadurch gerettet wurde, daß seine Kollegen Geld für ein neues Gewehr sammelten.

In Gogol's Novelle spart sich der arme Titularrat Akakij Akakievič Bašmačkin einen neuen, dringend benötigten Wintermantel vom Munde ab. Doch seine Freude an dem neuen Stück währt nicht lange, da nächtliche Räuber ihm den Mantel entreißen. Von einer "bedeutenden Persönlichkeit", an die sich Akakij hilfesuchend wendet, wird er grob zurückgewiesen. Kurz darauf erkrankt er und stirbt. Nach seinem Tod erzählt man in Petersburg von Erscheinungen eines Gespensts in Gestalt des verstorbenen Akakij, das Mäntel stiehlt. Erst als das Gespenst im Besitz des Mantels der "bedeutenden Persönlichkeit" ist, stellt es sein Erscheinen ein.

Über die Novelle ist viel geschrieben worden. Die Beschäftigung mit ihr geschah unter zwei Aspekten: einmal mit dem Ziel einer immanenten Interpretation, zum anderen im Hinblick auf die Bedeutung des "Mantel" für die Entwicklung der russischen Natürlichen Schule. Letztere Betrachtungsweise ist vor allem angeregt durch den Dostoevskij zugeschriebenen Ausspruch: "Wir kommen alle von dem "Mantel" Gogol's her." Wichtige Arbeiten über die Bedeutung des "Mantel" für die Natürliche Schule sind Vinogradovs "Škola sentimental'nogo naturalizma. (Roman Dostoevskogo "Bednye ljudi" na fone literaturnoj évoljucii 40-ov godov.)", A. Bems Aufsätze "Šinel' i Bednye Ljudi" und "Pervye šagi Dostoevskogo", D. Gerhardts Dissertation "Gogol' und Dostoevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis" und U. Kirstens Aufsatz "Zur Frage der künstlerischen Methode Dostoevskijs in den 40er Jahren. ("Arme Leute", "Der Doppelgänger")". Beide genannten Arten des Herangehens sind nicht schematisch zu trennen, da z.B. die Untersuchung der Weiterentwicklung von Ideen, Motiven, Techniken usw. beim jungen Dostoevskij oder anderen Autoren der Natürlichen Schule in den 40er Jahren rückwirkend die Novelle Gogol's erhellen kann.

Für uns steht die immanente Analyse im Vordergrund. Die vorhandene Literatur läßt sich in drei Gruppen teilen:

1) Die Mehrzahl der russischen Interpreten des 19. Jahrhunderts betrachtete den "Mantel" als Auftakt einer im Sinn des sozialen Humanismus engagierten realistischen Literatur. Diese Auffassung wird von den sowjetischen Gogol'-Forschern geteilt. Leider begnügen sie sich meist damit, die 'klassische' Interpretation zu variieren, ohne sie exakt am Text zu begründen oder sich mit anderen Ansichten auseinanderzusetzen. Belinskij selber hat sich positiv, aber nur in sehr allgemeiner Weise über den "Mantel" geäußert. Er wollte einen besonderen Artikel darüber schreiben, wozu er aber nicht mehr kam (vgl. den Kommentar von V.L.

Komarovič; III, 689). Es ist deshalb unverstündlich, warum Tschizewskij und Setschkareff, die die Deutung im Sinn des sozialen Humanismus ablehnen, ausgerechnet Belinskij attackieren.

2) Im Gegensatz zur 'klassischen' Interpretation stehen die Deutungen, die,meistenteils den Anti-Realismus Gogol's akzentuierend, den Kern der Novelle in einer "höheren Idee" sehen. Die dem "Mantel" zugrunde liegende "Idee" wird von Tschizewskij religiös verstanden. Danach ist der "Mantel" eine Illustration der "Stellenphilosophie" Gogol's und der Verderblichkeit irdischer Leidenschaften. Gerhardt, Holt-husen⁷⁵ u.a. schließen sich weitgehend Tschizewskij an. Eine Kritik Tschizewskijs findet sich bei H. Wissemann, der in seine vorwiegend psychologische Argumentation entscheidende Gesichtspunkte der 'klassischen' Deutung einführt. F.C. Driessen nimmt an, daß Akakij Akakievič eine "große Idee" in sich trägt, und vertritt die Meinung, Gogol' habe seinen Grundthemen "life in death, death in life, and love which is both death and life"⁷⁶ im "Mantel" Ausdruck verliehen. J. van der Eng folgt Driessen, wenn er von Akakij sagt, er sei "le seul homme qui, en réalité, vive, au milieu d'une société pétrifiée, le seul homme qui consacre sa vie à un idéal si petit que se soit."⁷⁷ In der Arbeit von Leonida Gancikov "Dell'umiltà. Commento a "Il Mantello" di N.V. Gogol'" verflüchtigen sich alle konkreten Inhalte in den Leerformeln einer 'existenziellen' Deutung des "Mantel" als einer Illustration der Fragwürdigkeit, Zerbrechlichkeit und Ungeschützttheit des menschlichen Daseins schlechthin.

75) Johannes Holthusen: Zur literarischen Typologie und zum Motivbestand der "Petersburger Erzählungen", insbesondere bei Puškin und Gogol. In: Die Welt der Slaven 4 (1959) bes. S. 157-163.

76) Driessen: Gogol as a Short-Story Writer, S. 212.

77) J. van der Eng: Le personnage de Bašmačkin. In: Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavistics. s'-Gravenhage 1958, S. 92.

3) Die dritte Art des Herangehens an die Novelle ist die 'formalistische', die sich als sehr fruchtbar, wenn auch äußerst einseitig erwiesen hat. Hier ist vor allem der 1918 von B. Ėjchenbaum verfaßte Artikel "Kak sdelana "Šinel'" Gogolja" zu nennen, mit dem wir uns eingehend beschäftigen werden, da er die groteske Struktur der Novelle zum Gegenstand hat. Ėjchenbaum geriet von seiner formalistischen Position aus in eine sehr exponierte Frontstellung gegen die 'klassische' Interpretation Gogol's. Nils Åke Nilsson zeigt jedoch in seiner Arbeit "Zur Entstehungsgeschichte des Gogol'schen "Mantels"", daß die "Groteske, die durch Gegenüberstellung von Komik und Pathetik erzielt wird" und das Thema des "sozialen Mitleids" einander nicht notwendig ausschließen.⁷⁸ Zu den formalistischen Arbeiten zählen auch die Teile aus Tschizewskijs "Zur Komposition von Gogol's "Mantel"", die der Untersuchung bestimmter formaler Kunstgriffe gewidmet sind (Abschnitte 1 - 5).

Nach diesen einleitenden Bemerkungen wenden wir uns der Untersuchung der grotesken Struktur des "Mantel" zu. Ėjchenbaum kam durch sein Studium der Entstehungsgeschichte der Novelle zu dem Schluß, daß sich in der Erzählung "reiner komischer S k a z, samt allen Gogol' eigentümlichen Kunstmitteln des Wortspiels, mit einer pathetischen Deklamation verbindet, die gleichsam die zweite Schicht bildet."⁷⁹ Für uns ist die Frage der Genese der doppel-schichtigen Struktur sekundär. Wesentlicher in unserem Zusammenhang ist das Vorhandensein zweier Darstellungsebenen, die bald aufeinander folgen, bald einander überschneiden und so eine Groteske bilden, "in der die Mimik

78) Vgl. Nils Åke Nilsson: Zur Entstehungsgeschichte des Gogolschen "Mantels". In: Scando-Slavica 2 (1956), S. 118.

79) Boris M. Ėjchenbaum: Kak sdelana "Šinel'" Gogolja, In: Skvoz' literaturu. Sbornik statej. Leningrad 1924. (Voprosy poëtiki. 4.) Neuabdr. 's-Gravenhage 1962, S. 177.

des Lachens und die Mimik des Leides miteinander abwechseln."⁸⁰ Was Ejchenbaum als "Mimik des Lachens" oder "anekdotischen Skaz" bezeichnet, entspricht etwa unserer komischen Darstellungsebene, was er als "Mimik des Leides" oder "melodramatische und feierliche Deklamation" bezeichnet, der Darstellungsebene des Tragischen.

Auf der komischen Ebene erscheint Akakij Akakievič als marionettenhaft reduzierte Gestalt. In diese dominierende Linie sind tragische Elemente 'eingebildet', so daß sich manchmal menschlich rührende Konturen seiner Gestalt abzeichnen. An manchen Stellen vermischen sich die beiden Ebenen, so daß der groteske Doppelaspekt der Figur deutlich hervortritt, der aus der gegenseitigen Durchdringung tragischer und komischer Momente in der Schilderung Akakijs resultiert.

Das Marionettenhafte der Gestalt Akakijs war in der ersten Redaktion der Novelle stärker ausgeprägt als in der endgültigen Fassung. Dort heißt es von ihm: "In seinem Kern war dies ein sehr gutes Lebewesen (životnoe, auch = Tier) und das, was man einen wohlgesonnenen Menschen nennt, denn in der Tat hatte man von ihm fast nie ein schlechtes oder gutes Wort gehört" (III, 446). Weiter wird dort von ihm berichtet, "daß das der erste Mensch wäre, der sich mit seiner Stellung zufrieden gäbe" (III, 448), wenn nicht der Petersburger Frost ihn den Mangel eines warmen Mantels hätte fühlen lassen. Wenn diese Sätze in der Schlußfassung auch fehlen, so enthält diese doch noch eine ausgeprägte spöttische Distanz gegenüber Akakij. Denken wir nur an die "hämorrhoidale" Gesichtsfarbe oder die Abschweifung, in der der Erzähler Akakijs Familiennamen ableitet, "damit der Leser sehen könne, daß dies vollkommen aus Notwendigkeit geschah und man ihm ganz unmöglich einen anderen Namen geben konnte" (III, 143). In Akakijs Leben ist alles vor-

80) Ebda. S. 186.

herbestimmt. Schon bei der Taufe "schnitt er solch eine Grimasse, als ob er vorausahnte, daß er Titularrat sein würde" (III, 142). Seine Amtskollegen waren überzeugt, "daß er offensichtlich schon so auf die Welt gekommen war, ganz fertig, in Uniform und mit einer Glatze auf dem Kopf", denn er saß "immer auf demselben Platz, in derselben Haltung, bei derselben Arbeit, als derselbe Beamte für Schreibearbeit" (III, 143). Akakij dachte auch nicht an eine Beförderung: "Wenn man ihn entsprechend seinem Eifer belohnte, würde er zu seinem eigenen Erstaunen vielleicht sogar unter die Staatsräte kommen" (III, 144). Akakij ist im wahrsten Sinn des Wortes ein "ewiger Titularrat" (III, 141). Es ist ein wesentlicher Zug seiner marionettenhaften Gestalt, daß in seinem Leben alles schon von vornherein festgelegt ist, daß von seinem 'Willen' nie die Rede ist. Akakij funktioniert ohne Willen und Bewußtsein wie ein Automat.

Nachdem beschrieben worden ist, wie man ihn im Büro verspottet und ihn so wenig wie eine "einfache Fliege" (III, 143) beachtet, wird die komische Darstellungsebene durch die pathetische "humane Stelle" unterbrochen, die sich durch 'hohe' Sprache und den anaphorischen Satzbau (das dreimalige "und" am Satzanfang) auszeichnet. Ejchenbaum sieht in dem Abschnitt eine "sentimental-melodramatische Abschweifung", die den komisch-anekdotischen Stil der Erzählung kompliziert, so daß die Erzählung dadurch von der Ebene der Anekdote auf die der Groteske gehoben wird.⁸¹ Man könnte Ejchenbaum, was die Bestimmung der formalen Funktion der "humanen Stelle" angeht, im großen und ganzen zustimmen, wenn er nicht ausdrücklich ihre Bedeutung auf einen "zweitrangigen Kunstgriff" reduzierte, den nur naive Leser wörtlich nehmen könnten. Mit dieser dogmatisch-formalistischen Aussage ist Ejchenbaum schon in den 20er Jahren auf heftige Kritik gestoßen.

81) Vgl. ebda. S. 188.

Slonimskij schrieb dazu: "In Wirklichkeit ist es, wie wir gesehen haben, keine "Abschweifung", sondern der A b - s c h l u ß des ganzen komischen Entwicklungsgangs, ein organischer Teil der Erzählung. Was das 'wörtliche' Verständnis betrifft, dann haben, falls man damit ein mitfühlendes Verständnis bezeichnet, die 'naiven Leute' nicht ganz unrecht: die ganze Episode ist eben auf einen sentimentalischen Effekt berechnet."⁸² Vinogradov kritisiert, daß Ejchenbaum die Konsequenzen der Umarbeitung des künstlerischen Plans der Novelle nicht richtig erfaßt habe.⁸³ Nach Vinogradov verfolgte Gogol' im "Mantel" das Ziel der "Zerstörung der komischen Schablone" in der Darstellung des kleinen Beamten: "In Übereinstimmung mit dieser Tendenz wurde das groteske Muster durch Einfügung einer rührenden Episode kompliziert; abgemildert wurde der ursprüngliche Ton der komischen 'Verspottung', und die ganze Novelle, im ursprünglichen Entwurf nur in einen Strom komischer Details getaucht, die sich um die Person des Akakij Akakievič konzentrierten, erfuhr eine wesentliche Änderung in ihrer Komposition."⁸⁴ Vinogradov und Slonimskij weisen beide auf die Bemerkung des Erzählers am Anfang des "Mantel" über den "ewigen Titularrat" hin, "über den bekanntlich schon zur Genüge verschiedene Schriftsteller gespottet und gewitzelt haben, Schriftsteller, die die löbliche Gewohnheit haben, sich über die herzumachen, die nicht beißen können" (III, 142). Diese Worte, die erst in der endgültigen Fassung der Novelle auftreten, deuten bereits auf die Milderrung der 'Verspottung' hin und bereiten gewissermaßen die "humane Stelle" vor. Die Kritik Slonimskijs und Vinogradovs richtet sich nicht gegen die von Ejchenbaum gezeigte for-

82) Slonimskij: *Technika komičeskogo u Gogolja*, S. 18 Anm.1.

83) V.V. Vinogradov: *Škola sentimental'nogo naturalizma*. In: *Ėvoljucija russkogo naturalizma*. Leningrad 1929, S. 330.

84) *Ebda.* S. 329.

male Kontrastfunktion dieser Stelle, sondern gegen die Mißachtung ihrer Bedeutung für die Gesamtkomposition der Novelle.

In der "humanen Stelle" wird der marionettenhafte Akakij, Gegenstand des Spotts für seine Kollegen und auch für den Erzähler, auf ein menschliches Niveau gehoben, was in seiner Apostrophierung als "Bruder" ganz deutlich wird. Auf der menschlichen Ebene erscheint das, was früher komische Verspottung war, als Kränkung, "Unmenschlichkeit" und "Grobheit". Erst auf dieser menschlichen Ebene kann Akakij für einen Moment als tragische Gestalt vor uns treten, was bei dem zum Automaten reduzierten Akakij undenkbar wäre. Es entsteht eine doppelte Perspektive: Neben den komischen Marionettentyp stellt sich eine mitleiderregende menschliche Gestalt.⁸⁵ Komik und Tragik vermischen sich an einer Stelle, wenn mitten in der pathetisch-sentimentalen Periode die der komischen Darstellungsebene entnommene Erinnerung an den "ziemlich kleinen Beamten mit der Glatze auf der Stirn" ("nizen'kij činovnik s lysinkoju na lbu": man beachte die 'niedrige' Lexik, die mit der sie umgebenden 'hohen' kontrastiert; III, 144) wachgerufen wird.

Dem unerwarteten Umschlag ins Tragische an der "humanen Stelle" folgt eine Rückwendung zur komischen Darstellungsebene. Im totalen Aufgehen Akakijs in seiner Schreibearbeit zeichnet Gogol' die Karikatur einer menschlichen Leidenschaft, den äußersten Grad an Reduktion menschlicher Qualitäten." Nicht nur, daß er mit Eifer diente, nein, er diente mit Liebe. Dort, in diesem Abschreiben, erschien ihm eine eigene abwechslungsreiche und angenehme Welt" (III, 144). Oder: "Außerhalb dieses Abschreibens schien für

85) Ähnlich bezeichnet van der Eng Akakijs Gestalt als "un assemblage d'éléments comiques, grotesques, tragico-comiques et tragiques". (Le personnage de Bašmačkin, S. 100). Wir können ihm nur zustimmen, wenn er sagt, diese Stelle sowie der Abschnitt über den Mantel als "hellen Gast" (vgl. III, 169) erhellten "par un mélange de sérieux et de grotesque, la pitoyable humilité et la dignité humaine d'Akakij Akakievič" (ebda.).

ihn nichts zu existieren" (III, 145). Akakij vernachlässigt über seiner Liebe zum Abschreiben sein Äußeres vollkommen und schenkt auch dem Essen nicht viel Aufmerksamkeit.

Ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht die Schilderung des Kopiereifers Akakijs in der pathetisch intonierten Periode: "Sogar in jenen Stunden, wo der graue Petersburger Himmel völlig erlischt..." (III, 146). "Die Nichtübereinstimmung zwischen der feierlich würdevollen Intonation und ihrem Sinngehalt wird ihrerseits als ein Mittel des Grotesken eingesetzt."⁸⁶ Die Nichtübereinstimmung zwischen Inhalt und sprachlicher Ausformung wird vor allem am Schluß der Periode deutlich, wo die aufsteigende Linie der "wenn"-Sätze unvermittelt in einen kurzen "dann"-Satz abbricht: "... kurz, sogar dann, wenn alles danach strebte, sich zu zerstreuen, gab sich Akakij Akakievič keinerlei Zerstreung hin" (III, 146). An dieser Periode läßt sich das Prinzip der grotesken Verkehrung der 'normalen' Proportionen gut veranschaulichen. Das Wesentliche, das eigentlich im Vordergrund stehen müßte, der Zeitvertreib Akakijs, kommt nur in einem unverhältnismäßig kurzen Satz am Schluß der Periode zur Sprache, wohingegen die Aufzählung des Unwesentlichen und Beiläufigen ins Uferlose ausgedehnt wird. Die Verkehrung von Wesentlichem und Unwesentlichem wird dadurch pointiert, daß von dem eigentlichen Ausgangspunkt und Ziel des Satzgefüges, der Schilderung der Freizeitbeschäftigung Akakijs, am Ende nichts als die bloße Negation übrigbleibt, nämlich die Feststellung, daß Akakij sich "keinerlei Zerstreung" hingab. Somit stellt sich der ganze Aufwand an pathetischer Intonation und abschweifender Ausführlichkeit

86) Ebda. S. 190. Hierauf läßt sich der Ausdruck M. Brauns vom "verkehrten Pathos" (pafos naiznanku) anwenden. (Gogol' i ego vremja. Bloomington (Indiana) 1966. Zit. nach dem Manuskript im Slav. Sem. Göttingen, S. 62).

als übertrieben und unangemessen heraus; er hebt sich von selber auf. Der Satz, der nach der Technik des sich selber negierenden Aufwandes konstruiert ist, wirft ein Licht auf die Unwesentlichkeit und 'Niedrigkeit' der beschriebenen Realität.

Der Abbruch der aufsteigenden Linie gewinnt noch dadurch an Schärfe, daß der Anstieg der Periode durch ein mehrmaliges "sogar" (daže) unterstrichen wird. "Die aufsteigende Linie des Gedankens wird jäh unterbrochen und endet mit einer "Nichtigkeit" oder einem direkten Gegensatz zu dem, was der Leser als Höhepunkt der Steigerung erwartet."⁸⁷

Tschižewskij, der sich im ersten Teil seiner Arbeit über den "Mantel" eingehend mit der Funktion des "daže" beschäftigt, stellt fest, daß Gogol' mit dem "daže" eine komische Wirkung erzielt, indem er die sinngemäß erwartete Steigerung nicht folgen läßt. "Noch stärker tritt diese Wirkung hervor, wenn statt der erwarteten Steigerung nicht nur ein "Nullpunkt des Sinnes" vor uns erscheint (einfach sinnlose Sätze kommen bei Gogol' bekanntlich auch vor), sondern eine Abschwächung des Vorhergehenden."⁸⁸ Das im "Mantel" auffallend häufige "daže" verweist nach Tschižewskijs Ansicht auf die "menschliche Nichtigkeit, die nicht nur für den Haupthelden selbst (mit seiner großen Liebe zu ... einem Mantel), sondern auch für seine menschliche Umgebung charakteristisch ist."⁸⁹

Diese verallgemeinernde Deutung des "daže" als Hinweis auf die "menschliche Nichtigkeit" der Gestalten des "Mantel" hat die Kritik von H. Wissemann hervorgerufen, der bemerkt, Tschižewskij versuche, "einen e i n z e l n e n Zug des

87) Tschižewskij: Zur Komposition von Gogol's "Mantel".
In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenev - Dostoevskij - Tolstoj, S. 104.

88) Ebda. S. 104.

89) Ebda. S. 109.

sprachlichen Realgebildes, nämlich den häufigen und vielseitigen Gebrauch des Wortes *daže* u n m i t t e l b a r für das Verständnis des Ideengehaltes auszuwerten."⁹⁰ Die Funktion des "daže" ist, wie Wissemann zeigt, bedeutend differenzierter. Bei der "bedeutenden Persönlichkeit" und anderen über Akakij stehenden Gestalten drückt es z.B. ganz eindeutig ein Herabsehen auf Akakij aus.⁹¹ Der Kritik Wissemanns muß man recht geben, da in der Tat bei Tschizewskij jede Vermittlung zwischen dem "daže" als isoliertem Kunstgriff einerseits und der "Idee" und Komposition der Novelle andererseits fehlt. Zwischen der von Tschizewskij verallgemeinerten "menschlichen Nichtigkeit" und dem Vorkommen des "daže" besteht keine notwendige Verknüpfung. Sehr viel begründeter scheint uns dagegen das, was Tschizewskij über das "daže" speziell in Verbindung mit der Gestalt Akakij's sagt: "Die kleine Welt des "armen Beamten" ist für ihn selbst doch eine große Welt, denn Akakij Akakievič sieht fast alle Objekte seiner Umwelt von unten an, er muß zu ihnen allen nach oben hinaufschauen. Diese eigentümliche Existenzform wollte Gogol' recht anschaulich machen, und das "sogar" gehört eben zu den Mitteln, diese eigentümliche innere Haltung seines Helden zum Ausdruck zu bringen."⁹² Das "daže" bei Akakij Akakievič läßt also den Abstand zwischen seiner marionettenhaften Existenzebene, seiner 'kleinen Welt', und der ihn umgebenden Welt des Petersburger Lebens offenbar werden. Mit der so bestimmten Funktion des "daže" würde auch das "daže" übereinstimmen, welches das Herabsehen der "bedeutenden Persönlichkeit" und anderer auf Akakij zum Ausdruck bringt. Das "daže" bekommt, wie das Beispiel Akakij's gezeigt hat, nur dann eine sinnvolle und faßbare Bedeutung, wenn man

90) H. Wissemann: Zum Ideengehalt von Gogol's "Mantel". In: Zeitschrift für slavische Philologie 26 (1958), S. 396.

91) Vgl. ebda. S. 397-398.

92) Tschizewskij: Zur Komposition von Gogol's "Mantel". In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenev - Dostoevskij - Tolstoj, S. 110.

es im Zusammenhang mit Charakteristik, Handlung, Komposition usw. betrachtet, nicht als allgemeinen Ausdruck einer abstrakten Idee der "menschlichen Nichtigkeit".

Im folgenden Teil der Novelle tritt das Motiv des Mantels in der Vordergrund. Da der Schneider Petrovič es ablehnt, Akakij's alten Mantel auszubessern, sieht sich dieser gezwungen, trotz seiner Armut einen neuen Mantel bei Petrovič zu bestellen. Tschizewskij vertritt die Ansicht, daß Gogol' offenbar "das ganze Abenteuer mit dem Mantel als eine "Versuchung" des Akakij Akakievič durch den Teufel aufgefaßt wissen" will.⁹³ Zur Begründung führte er das mehrfache Auftreten des Wortes "Teufel" im Zusammenhang mit Petrovič an. Doch schauen wir uns die beiden Stellen an, auf die sich Tschizewskij am meisten beruft. An der einen ist davon die Rede, daß Petrovič die Ausbesserung des alten Mantels ablehnt, "als ob ihn der Teufel angespornt hätte" (III,153), die andere besagt, daß Akakij den Preis des Petrovič als "weiß der Teufel wie unangemessen" empfindet (III, 153). In beiden Fällen ist die übertragene Bedeutung ganz deutlich, im ersten durch das "točno kak budto", im zweiten durch das formelhafte "čort znaet", das ebenso wenig auf den Teufel schließen läßt wie ein "bog znaet" auf Gott.

Auch der von Tschizewskij angeführte gesichtslose General auf der Tabakdose des Schneiders und sein überdimensionaler Zehennagel sind bestenfalls phantastische Schnörkel, denen keine zentrale Bedeutung zukommt, wie auch Tschizewskij zugibt.⁹⁴ Es ist bemerkenswert, daß die unheimlichen Dimensionen dieser Details vor allem aus der Sicht Akakij's

93) Ebda. S. 118.

94) Vgl. ebda. H. Wissemann meint, Gogol' habe das Sujet seiner Novelle geändert (Ersetzung des in der Anekdote vorkommenden Jagdgewehrs als Objekt einer Leidenschaft durch den Mantel), und dabei seien von der teuflischen Versuchung "gewisse vague äußere Hinweise" erhalten geblieben. (Zum Ideengehalt von Gogol's "Mantel", S. 414).

resultieren. Zweimal wird vom Erzähler ausdrücklich vermerkt, daß es sich um die Perspektive Akakij's handelt. Einmal heißt es, daß Akakij der wohlbekannte große Zehennagel in die Augen fiel ("I prežde vsego brosil'sja v glaza bol'šoj palec, oč'en' isvestnyj Akakiju Akakieviču ..."; III, 149), ein andermal, daß der Beamte den gesichtslosen General auf der Tabakdose des Schneiders sah ("On videl jasno tol'ko generala s zakleennym bumažkoj licom ..."; III, 151).

Das unbesehene Wörtlichnehmen des Teufels in so offensichtlich figurativen Wendungen, das im Gegensatz zu der Weigerung steht, einen ganzen Abschnitt wie die "humane Stelle" wörtlich zu verstehen, soll bei Tschizewskij und Setschkareff⁹⁵ dazu dienen, der Deutung im Sinn eines engagierten Humanismus die Grundlage zu entziehen und die Konstruktion der teuflischen Versuchung zu stützen. Dieses widersprüchliche Vorgehen läßt ihre Deutung noch fragwürdiger erscheinen, als sie ohnehin schon ist.

Die Konstruktion der teuflischen Versuchung lehnt Wissemann mit Recht ab, da, wie er meint, die Versuchung einen Zwiespalt in Akakij's Seele hervorrufen müßte, wovon keine Rede ist.⁹⁶ Bei Akakij gibt es keinen Kampf zwischen Gut und Böse. Eine Ablenkung Akakij's von Gott, wie sie von Tschizewskij behauptet wird, müßte voraussetzen, daß Gott jemals das "Zentrum" von Akakij's Leben gewesen wäre, wovon noch weniger die Rede ist. Im Grunde scheitern alle diese Konstruktionen mit "teuflischer Versuchung" oder "Schuld" und "Strafe"⁹⁷ an der marionettenhaften Reduzierung Akakij's. Diese Kategorien sind auf ihn überhaupt nicht an-

95) Vgl. Setschkareff: N.V. Gogol, S. 160-169.

96) Vgl. Wissemann: Zum Ideengehalt von Gogol's "Mantel", S. 402.

97) Vgl. Dietrich Gerhardt: Gogol' und Dostoevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. Diss. Leipzig 1941, S. 69.

wendbar und finden auch keine Anhaltspunkte im Text. Akakij ist als Exemplifizierung der christlichen These, daß der Mensch durch eine irdische Leidenschaft von Gott abgebracht werden und seine "eigene Stelle" in der Welt verlieren kann, vollkommen ungeeignet. Nirgends lesen wir von einer gottgewollten "Stelle" Akakijs als Abschreiber. Genau das Gegenteil verdeutlicht die Novelle: wie Akakij dank dem Mantel die totale Beschränktheit und Unmenschlichkeit seiner Schreibereexistenz zu überwinden beginnt.

Der Anstoß zu dieser Entwicklung kann nach allem, was wir über Akakij wissen, nicht aus ihm selber kommen. Er kommt, wie alles bisher in Akakijs Leben, durch eine äußere "schicksalhafte" Notwendigkeit, den Petersburger Frost, der über sein physisches Duldungsvermögen geht. Sein "Geist" hätte auch den Frost noch erduldet, so wie er den Spott der Kollegen über den alten Mantel ertrug, und er hätte zufrieden mit seinem Los bis ins hohe Alter weitergelebt, aber sein Körper ist anspruchsvoller, weil er überleben will. Nach Akakijs Besuch beim Schneider steht das Erwehen menschlicher Regungen in der Zeit entsagungsvollen Sparens für den Mantel im Vordergrund. Es setzt ein mit der "grotesken Formel"⁹⁸: "Er nährte sich geistig, indem er in seinen Gedanken die ewige Idee des zukünftigen Mantels trug" (III, 154). Diese in sich kontrastreiche Formel gibt den Tenor für die gesamte Schilderung der durch den Mantel in Akakij erweckten Gefühle an. Sie ist gleichzeitig ernst und komisch gemeint. Der Ernst, der in der 'hohen', pathetischen Sprache ("pitalsja duchovno", "večnaja ideja") zum Ausdruck kommt, kennzeichnet die ungeheure Bedeutung des Mantels im Leben Akakijs; die Komik liegt darin, daß das für Akakij so Unerhörte nur ein einfacher Mantel ist. Dieser Kontrast läßt sich deutlich weiter verfolgen: "Von nun an war es, a l s o b seine ganze

98) Vgl. Ejchenbaum: Kak sdelana "Šinel'" Gogolja, S. 192.

Existenz i r g e n d w i e voller geworden,wäre, a l s o b er geheiratet hätte, a l s o b noch i r g e n d - e i n anderer Mensch um ihn wäre, a l s o b er nicht allein wäre, sondern i r g e n d e i n e angenehme Lebensgefährtin eingewilligt hätte, mit ihm zusammen den Lebensweg zu durchwandern - und diese Gefährtin war niemand anders als jener selbe Mantel, äußerst dauerhaft auf dicke Watte und mit solidem Futter gearbeitet. Er wurde i r g e n d w i e lebendiger, sogar fester in seinem Charakter, w i e ein Mensch, der sich schon ein Ziel bestimmt und gesetzt hat" (III, 154-155; Herv.v.Verf.). Die für Akakij unerhörten Empfindungen gelten einem wattierten Mantel und erscheinen, so wichtig sie für Akakij sind, in einem komischen Licht. Selbst die für Akakij gewaltigen Gefühlsaufschwünge kommen kaum über seine marionettenhafte Existenzebene hinaus. Sie werden vom Erzähler, wie der häufige Gebrauch von "kak budto", "kak-to", "kak" und dem unbestimmten Pronomen "kakoj-to" anzeigt, mit menschlichen Gefühlen nur annähernd verglichen. Man könnte sie am besten als m e n s c h e n ä h n l i c h bezeichnen, wie überhaupt das Verhalten Akakijs zu dem neuen Mantel an die Beziehung zu einem nahestehenden Menschen erinnert. Dieser Gedanke wird in der Wendung von der "angenehmen Lebensgefährtin" deutlich angesprochen. Hierin liegt etwas wie eine groteske Belebung des Unbelebten, die mit der marionettenhaften Reduzierung der Gestalt Akakijs korrespondiert. Es kommt nicht selten bei Gogol' vor, daß das Leben reduziert und verdinglicht wird, während im Kontrast dazu Dingliches belebt wird. Akakijs Marionettenhaftigkeit wird dadurch hervorgehoben, daß seine 'Vermenschlichung' im Bereich des "als ob" verbleibt und dazu von dem zur Lebensgefährtin personifizierten Mantel, einem Ding also, ausgeht. Die 'vermenschlichende' Wirkung des Mantels wird ganz deutlich, wenn dieser später als "heller Gast" apostrophiert wird, "der für einen Augenblick das

arme Leben belebte" (III, 169). Ein alltäglicher Gegenstand wie ein Mantel wird zum Symbol der "Belebung des armen Lebens", ohne daß er seine Alltäglichkeit auch nur einen Moment verliert. Gukovskij spricht darum von Gogol's "Suche des Ideals in der 'niedrigen' Wirklichkeit".⁹⁹ Die Worte von der 'belebenden' Wirkung des Mantels auf Akakij's "armes Leben" machen ganz klar, daß Akakij's Freude am Mantel keine "irdische" oder "teuflische" Versuchung ist, sondern eine Bereicherung seines Lebens.

In den folgenden Abschnitten bis zum Verlust des Mantels wird die Kluft zwischen Akakij's 'mensenähnlichen' Regungen und menschlichen Gefühlen ständig durch Verwendung des "daže" bewußt gemacht. Ein beinahe begangener Schreibfehler, ein Lächeln aus innerer Zufriedenheit, ein plötzliches Schamgefühl, der Gedanke an einen abendlichen Ausgang im neuen Mantel, der Anblick von Mänteln mit Biberkragen, der Umstand, daß er beinahe einer fremden Dame nachgegangen wäre, all das und noch viele andere Dinge sind für Akakij so einmalig, daß sie mit dem Vorzeichen seiner staunend-emporblickenden Sicht, dem "daže", versehen werden. Vor dem Hintergrund der mikroskopisch kleinen Welt Akakij's "bekommt noch das geringste Anzeichen eines echten Gefühls etwas Erschütterndes."¹⁰⁰ Am neuen Mantel erlebt Akakij zum erstenmal einen ästhetischen Genuß,¹⁰¹ der außerhalb seines Abschreibens liegt: "Einmal ist er warm und zum zweiten ist er schön" (III, 157). Den ersten Tag im neuen Mantel

99) Gukovskij: Realizm Gogolja, S. 371.

100) Ejchenbaum: Kak sdelana "Šinel'" Gogolja, S. 191.

101) Vgl. Wissemann: Zum Ideengehalt von Gogol's "Mantel", S. 399 ff. Wissemann weist dort darauf hin, daß Akakij, der bisher nur "vital-organischen Aspekt" der Kleidung sah, sich hier zum "ästhetisch-kommunikativen Aspekt" des Mantels hinwendet.

verbringt Akakij "in der feierlichsten Gestimmtheit aller Gefühle" (III, 157). Es ist der Gipfelpunkt seiner Gefühle und seines Lebens überhaupt. An diesem "triumphalsten Tag seines Lebens" (III, 156) überwindet Akakij zum erstenmal die Stumpfheit seiner Abschreiberei: "Nach dem Essen schrieb er nichts mehr ab, keinerlei Papiere" (III, 158).

Der Raub des Mantels und vor allem die grobe Abfertigung durch die "bedeutende Persönlichkeit", an die sich Akakij um Hilfe wendet, macht die Keime eines wenn auch nur etwas menschlicheren und reicheren Lebens in Akakij zunichte. Die "bedeutende Persönlichkeit" wird dabei gar nicht einmal negativ gezeichnet. Der General ist "in seiner Seele ein guter Mensch, anständig mit Kameraden und gefällig" (III, 165). Im Umgang mit Ranggleichen benimmt er sich ganz normal und ist "ein sehr ordentlicher, in vielen Beziehungen sogar nicht einmal dummer Mensch" (III, 165). Scharf kritisiert wird dagegen sein Verhalten zu unter ihm stehenden Personen: "Aber der Generalsrang hatte ihn vollständig um den Verstand gebracht. Sowie er den Generalsrang bekommen hatte, war er durcheinander geraten, aus dem Geleise gekommen und wußte überhaupt nicht, wie er sich verhalten sollte" (III, 165). Dieser Feststellung geht eine Abschweifung über den Kanzleimechanismus voraus, wobei die Satire in bewußt verallgemeinernder Form auf das ganze "heilige Rußland" (III, 164) ausgedehnt wird. Sarkastische Bemerkungen fallen über die Nachahmung von Bürokratenallüren selbst durch subalterne Beamte. Auch die "bedeutende Persönlichkeit" bemüht sich, "ihre Bedeutung mit vielen anderen Mitteln zu verstärken" (III, 164). Satirisch wird der herrschsüchtige Bürokratenjargon parodiert, wenn über ihn gesagt wird: "Das Hauptfundament seines Systems war die Strenge. "Strenge, Strenge und nochmal Strenge", pflegte er gewöhnlich zu sagen..." (III, 164). Unter ihm Stehende redet er mit den drei Sätzen an: "Was erlauben Sie sich? Wissen Sie, mit wem Sie sprechen? Begreifen Sie, wer vor Ihnen steht?"

(III, 165). Diese Sätze wiederholt er fast wörtlich gegenüber Akakij (vgl. III, 167). Die Satire richtet sich gegen das System der Ranghierarchie. Demgegenüber tritt, wie wir gesehen haben, die durchschnittliche Gestalt des Generals ganz in den Hintergrund. Nicht der einzelne Vertreter dieses Systems wird als Unmensch hingestellt, sondern die Unmenschlichkeit des Systems wird vorgeführt.

In diesem Zusammenhang soll auch kurz auf die satirischen Anklänge am Anfang der Novelle eingegangen werden. Wie hier vom General als "bedeutender Persönlichkeit" ohne Namensnennung gesprochen wird, ist am Anfang von "einem Departement" die Rede. Die unbestimmte Form wird vom Erzähler mit der "Vermeidung jeglicher Unannehmlichkeiten" (III, 141) begründet. Zur Illustration wird die Anekdote von einem Polizeihauptmann erzählt, der an einem Buch Anstoß nahm, "wo auf jeder zehnten Seite ein Polizeihauptmann auftritt, stellenweise sogar in vollständig betrunkenem Zustand" (III, 141). An dieser Stelle wird man unwillkürlich an die heftige Reaktion einiger Kreise auf Gogol's "Revisor" erinnert. In der ursprünglichen Fassung des "Mantel" hatte Gogol' am Anfang ein "Departement der Steuern und Einnahmen" (podatej i sborov) als Ort der Handlung genannt, welches auch "Departement der Gemeinheiten und Dummheiten" (podlostej i vzdorov) genannt worden sei (III, 446). In der zweiten Redaktion machte Gogol' den Zusatz: "Indessen mögen die Leser nicht glauben, diese Bezeichnung sei wirklich auf irgendeiner Wahrheit gegründet, keineswegs. Hier geht es nur um die etymologische Ähnlichkeit der Wörter. Infolgedessen wird das Departement für Bergbau und Salz (gornych i soljanych del) Departement für bittere und gesalzene Angelegenheiten (gor'kich i solenych del) genannt und dergleichen mehr" (III, 450-451). Ejchenbaum, der Satire und Grotoske kurzerhand für unvereinbar erklärt,¹⁰² sieht in diesem Beispiel nur einen "Klang-

102) Vgl. Ejchenbaum: Kak sdelana "Šinel'" Gogolja, S.191.

Kalauer",¹⁰³ was es natürlich auch ist. Doch betont Gogol' durch die Zurückweisung der sich beim Leser sofort einstellenden Assoziationen hier ausdrücklich die satirische Bedeutung des Gesagten. Dieser Kunstgriff findet sich z.B. in Sternes "Tristram Shandy", wo die Doppeldeutigkeit des Wortes 'Nase' durch diese Technik provoziert wird.¹⁰⁴ Aus dem, was wir über die satirischen Abschnitte im "Mantel" gesagt haben, folgt nicht im geringsten, daß Satire und groteske Struktur einen Gegensatz bilden. Das Groteske selber hat bei Gogol' sogar oft eine satirische Funktion, wie sich schon in früheren Untersuchungen gezeigt hat.

Es ist charakteristisch für Akakij, daß er sich nur im Fiebertraum gegen die "bedeutende Persönlichkeit" empört. Anders hätte er wohl kaum zu protestieren gewagt. Nach dem kurzen Aufbegehren ereilt ihn der Tod. Sein Leiden und Tod wird auf komische Weise relativiert. Man braucht nur an die genaue Aufzählung seiner lächerlichen Hinterlassenschaft zu denken oder an die ironische Feststellung: "Und Petersburg blieb ohne Akakij, als ob es ihn dort überhaupt nie gegeben hätte" (III, 169).

Danach geht der komische Erzählton unerwartet in eine pathetische Periode über: "Es verschwand und verscholl ein Wesen..." (III, 169). Hier wird Akakij wieder auf die menschliche Ebene emporgehoben, sein Tod, der von einer Menge komischer Details begleitet war, erscheint nun auch von seiner tragischen Seite. Der Erzähler gibt zu bedenken, daß das Leben und Sterben dieses Wesens, so unbeachtet es auch blieb, immerhin ein menschliches Schicksal ausmachen. Der komische Kontrast zwischen 'hoher' Sprache (was in der Lexik wie auch in den häufigen Partizipial-

103) Ebda. S. 178.

104) Vgl. Laurence Sterne: Leben und Meinungen des Tristram Shandy, 3. Buch, 31. Kap.

konstruktionen zum Ausdruck kommt) und 'niedrigem' Inhalt durchzieht die ganze Periode. Innerhalb der tragischen Pathetik eröffnen sich komische Aspekte. Dieser Kontrast zwischen 'Hohem' und 'Niedrigen' äußert sich z.B. darin, daß der Erzähler einerseits bemerkt, Akakij sei ein Wesen, "das sogar nicht einmal die Aufmerksamkeit eines Naturforschers auf sich lenkte, der es doch nicht versäumte, eine gewöhnliche Fliege auf die Nadel zu speißen und sie durch das Mikroskop zu betrachten," andererseits aber das Hereinbrechen des Unglücks über Akakij mit dem Schicksal der "Zaren und Beherrscher der Welt" vergleicht. Auch in der Verbindung "svetlyj gost' v vide šineli", die in ihrer heterogenen Zusammensetzung aus 'Hohem' und 'Niedrigen' an die "večnaja ideja buduščej šineli" erinnert, mischt sich Komik mit tragischem Ernst, indem das, was für Akakij wesentlich und wichtig ist, dem Leser lächerlich erscheint.

Die Vermischung komischer und tragischer Momente läßt den doppelten Aspekt der Gestalt Akakij's deutlich hervortreten, einerseits komisch reduzierte und marionettenhafte Figur zu sein, andererseits auch menschliche Konturen und tragische Züge aufzuweisen. Akakij erregt gleichzeitig Lachen und Mitleid. Die Struktur der komischen Groteske macht die beiden Aspekte bald im Wechsel miteinander, bald in ihrer Vermischung bewußt.

Über den phantastischen Epilog des "Mantel" gehen die Ansichten weit auseinander. Für Ėjchenbaum ist er eine "effektvolle Apotheose des Grotesken": "In Wirklichkeit ist das Ende weder phantastischer noch romantischer als die ganze Erzählung. Im Gegenteil: dort war tatsächlich groteske Phantastik und Spiel mit der Wirklichkeit am Werk; hier, gegen Ende, betritt die Erzählung das Feld geläufigerer Vorstellungen und Tatsachen, wird aber weiterhin als Spiel mit der Phantastik traktiert."¹⁰⁵ Wenn es auch

105) Ėjchenbaum: Kak sdelana "Šineli" Gogolja, S. 194.

Ėjchenbaums Verdienst ist, als erster auf den spielerischen Aspekt des Erzählens in der Novelle hingewiesen zu haben, so zeigt sich seine formalistische Einseitigkeit in der Verabsolutierung des "Spiels", des dichterischen "Betrugs", denen zuliebe er z.B. den Unterschied zwischen realistischer und phantastischer Darstellungsebene leugnet und letztlich alle inhaltlichen Bestimmungen aus seiner Betrachtung verbannt.

Tschižewskij sieht, ausgehend vom Mantel als "Lebensgefährtin" Akakij's, in Akakij's Gespenst eine Parodie auf den romantischen Wiedergänger, "eine seltsame Karikatur des romantischen auferstehenden Liebhabers ("Lenore-Motiv" in einer humoristischen Wendung), eine unheimliche Verzerrung des romantischen Bildes eines Toten, den sein im Leben nicht erfülltes Liebesverlangen aus dem Grabe wieder in die Welt hinaustreibt, um die Geliebte zu suchen."¹⁰⁶

H. Wissemann bemerkt dazu mit Recht kritisch, daß der "erotische Aspekt" nur ein Vergleich ist, daß der Mantel nur vergleichsweise zur "Lebensgefährtin" Akakij's wird. Wissemann begründet überzeugend, daß das phantastische Motiv dazu dient, "das im wirklichen Leben ins Unbewußte verdrängte Aufbegehren eines Unterdrückten gespenstische Wirklichkeit werden zu lassen."¹⁰⁷ Er macht auf das Aufbegehren Akakij's gegen die Rangunterschiede, besonders gegen die "bedeutende Persönlichkeit" aufmerksam, auf den Hinweis des Erzählers, die "bedeutende Persönlichkeit" sei in Wirklichkeit für die phantastische Richtung der Geschichte verantwortlich, und auf die Tatsache, daß Akakij nicht seinen eigenen Mantel haben wollte, sondern sich erst mit

106) Tschižewskij: Zur Komposition von Gogol's "Mantel". In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenew - Dostoevskij - Tolstoj, S. 112.

107) Wissemann: Zum Ideengehalt von Gogol's "Mantel", S. 407.

dem Mantel des Generals zufriedengab.¹⁰⁸ Ergänzend kann man noch darauf hinweisen, daß in der ursprünglichen Fassung des Epilogs Akakij dem General im Fiebertraum drohte: "Ich werde dir den Mantel wegnehmen" (III, 456). Wir können der Schlußfolgerung Wissemanns zustimmen: "Auch im Schlußteil der Novelle ist also von einem "erotischen Aspekt" nichts zu entdecken, wohl aber ist der soziale Aspekt ganz offensichtlich."¹⁰⁹ Ohne Gogol' die Haltung eines sozialen Rebellen unterzuschieben, die er keinesfalls hatte, läßt sich die Empörung Akakijs im Fieber aus demselben Grund erklären wie die Wahl des phantastischen Schlusses für die Novelle: als einzige Möglichkeit für Gogol', seinem armen Helden Genugtuung zu verschaffen. Weder die gesellschaftliche Realität der Umwelt Akakijs noch sein total beschränkter und abgestumpfter Charakter hätten eine 'reale' Lösung zugunsten Akakijs zugelassen. In der Realität hätte der stille Akakij niemals so viel Aufsehen in Petersburg erregen, niemals so aktiv und 'lebendig' sein können wie der gespenstische. Als Erklärung für den Schluß bleibt also nur der Wunsch Gogol's, Akakij irgendwie Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Dafür spricht auch der Umstand, daß Gogol' den Schluß erst relativ spät, im Februar-April 1841 schrieb, zu einer Zeit, wo die Abmilderung der komischen Verspottung Akakijs und Gogol's 'philanthropische' Absicht außer Zweifel stehen (vgl. den Kommentar von Komarovič; III, 685-686).

Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des Epilogs sei noch auf eine von F.C. Driessen entdeckte Quelle verwiesen, aus der Gogol' Anregungen für den "Mantel" schöpfte. Driessen stieß auf einen Heiligen namens Akakij (Todesstag 29. Nov.), von dem berichtet wird, daß er im 6. Jh. unter der Aufsicht eines bösen Starec lebte. Als Akakij gestorben war und der Starec nach ihm fragte, kam aus dem Grabe

108) Vgl. ebda. S. 408.

109) Ebda.

die Antwort, ein gehorsamer Dulder könne nicht sterben, worauf der Starec seine Härte bereute und sich besserte.¹¹⁰ So aufschlußreich aber diese Quelle für die genetische Untersuchung der Novelle sein mag, so angreifbar scheint uns die Herleitung einer Deutung aus ihr, da es sich wie bei der Anekdote vom verlorenen Gewehr um literarisches Rohmaterial handelt. Das wird von Driessen, der Akakij als Träger einer "großen Idee" über den Tod hinaus leben läßt, wie von K.D. Seemann, der meint, Akakij sei auserwählt, "durch seinen Tod und sein Wiedererscheinen die "bedeutende Persönlichkeit" zur Läuterung zu bewegen",¹¹¹ zu wenig berücksichtigt.

Dagegen ist es, wie auch Seemann ausführt, durchaus möglich, daß Gogol' den Bericht über den heiligen Akakij bei der Transponierung des Epilogs auf die phantastische Ebene benutzte. In der Anekdote vom Beamten, der sein Gewehr verlor, fehlt jegliche Phantastik. Die ursprüngliche Fassung der Novelle mit dem Titel "Povest' o činovnike kraduščem šineli" (1839) blieb unvollendet. Erst im Februar-April 1841 schrieb Gogol' die inzwischen mehrmals umgearbeitete Novelle unter dem Drängen Pogodins "auf einen Sitz" zu Ende (vgl. Kommentar von Komarovič; III, 686).

Es ist anzunehmen, daß Gogol' lange nach einem befriedigenden Schluß des "Mantel" suchte und deshalb die Novelle nicht abschloß. Das Vorbild des heiligen Akakij mag Gogol' geholfen haben, einen seinen immer stärker hervortretenden 'philanthropischen' Absichten gemäßen Schluß zu finden, indem es ihn dazu inspirierte, Akakij nach seinem Tod gespenstisch weiterleben zu lassen. Auffällig ist, daß die Beendigung der Novelle und ihre Umbenennung in "Šinel'"

110) Vgl. Driessen: Gogol as a Short-Story Writer, S. 194. Ausführlicher zitiert bei K.D. Seemann: Eine Heiligenlegende als Vorbild für Gogol's "Mantel". In: Zeitschr. f. slav. Phil. 33 (1966), S. 10-11.

111) Ebda. S. 21. Nicht von der Hand zu weisen ist dagegen Seemanns Bemerkung, daß Gogol' in Akakij die "Karikatur eines heiligen Narren" zeichnete, bei dem die "heilige Einfalt zur grotesk wirkenden Beschränktheit" wurde (ebda. S. 15).

zeitlich genau zusammenfallen (Anfang 1841). Ein Zusammenhang zwischen der Umbenennung und dem Abschluß der Novelle ist daher durchaus möglich. Vielleicht deutete die ursprüngliche "Povest' o činovnike kraduščem šineli" auf die 'mäntelstehlende' Tätigkeit eines lebenden Beamten hin und wurde bei der Einführung des phantastischen Epilogs umgeändert. Auch wenn dies nicht der Fall ist, weist die Umbenennung auf ein grundsätzliches Durchdenken des Plans der Novelle hin, das mit dem Schreiben des Schlusses zusammenhängen dürfte.

Untersuchen wir jetzt den Epilog und betrachten zunächst, auf welche Weise die Phantastik vom Erzähler eingeführt wird. Der Schlußteil beginnt mit den Worten: "Aber wer könnte sich vorstellen, daß hiermit noch nicht alles über Akakij Akakievič gesagt ist, daß es ihm beschieden sein sollte, einige Tage nach seinem Tod aufsehenerregend zu verbringen, gleichsam als Entschädigung für sein von niemand bemerktes Leben? Aber so geschah es, und unsere arme Geschichte nimmt unerwartet ein phantastisches Ende" (III, 169). Der Erzähler nährt die Illusion, als ereigne sich das Geschehen ohne sein Zutun ("doch so geschah es", "unerwartet"), um sie desto gründlicher zu zerstören, indem er ihren Fiktionscharakter bewußt macht ("unsere arme Geschichte nimmt... ein phantastisches Ende"). Ähnlich verhält es sich mit seiner Behauptung, daß die "bedeutende Persönlichkeit" "in Wirklichkeit wohl der Grund für die phantastische Richtung der übrigens völlig wahrhaftigen Geschichte war" (III, 170). Der Hinweis auf die vollkommene Wahrhaftigkeit, der die Illusion aufrechterhält, verkehrt sich ironisch in sein Gegenteil, weil die "phantastische Richtung der ... Geschichte" sofort die Fiktion bloßlegt. Die beiden zitierten Stellen mildern den Charakter der Groteske erheblich ab. Erstens, weil das Groteske gerade darin besteht, daß die Realität des Phantastischen betont, das Phantastische als Realität behandelt wird, wie z.B. in der

"Nase", während hier die Phantastik als "Spiel mit dem Sujet" bewußt gemacht wird. Zweitens, weil die Absicht des Erzählers und die innere Notwendigkeit des Geschehens (als Lohn für Akakijs armes Leben, die Schuld der "bedeutenden Persönlichkeit") gewissermaßen motivierend das Phantastische erklären und so die groteske Wirkung abschwächen.

Abgesehen von diesen beiden Stellen, die den fiktiven Charakter des Phantastischen spielerisch bewußt machen, bemüht sich der Erzähler jedoch spürbar, die 'Realität' des Geschehens hervorzuheben. Dadurch wird die Phantastik doch wieder über das subjektive Spiel des Erzählers hinausgehoben und gleichsam objektiviert. Das erste Erscheinen des Gespenstes wird mit den Worten eingeführt: "In Petersburg verbreiteten sich plötzlich Gerüchte..." (III, 169). Aufgegriffen wird der Stil des 'authentischen Berichts' in dem Satz: "Einer von den Departementsbeamten hatte mit eigenen Augen den Toten gesehen..." (III, 170). Oder: "Von allen Seiten kamen ununterbrochen Klagen..." (III, 170). Gegen Ende des Epilogs tritt das Streben nach Authentizität noch einmal deutlich hervor. Nachdem das Gespenst den Mantel des Generals geraubt hatte, "hörte man nirgends mehr von solchen Fällen, daß man jemandem den Mantel heruntergerissen hätte. Ubrigens wollten sich viele geschäftige und eifrige Leute überhaupt nicht beruhigen und sprachen immer wieder davon, daß in entfernten Stadtteilen der tote Beamte sich immer noch zeige. Und tatsächlich sah ein Nachtwächter aus Kolomna mit eigenen Augen..." (III, 173). Die Erscheinung des Gespenstes wird mit Gerüchten und 'Augenzeugenberichten' eingeleitet und klingt auch ebenso aus. Die angeführten Gerüchte und Berichte halten einen Schwebezustand zwischen Realität und Phantastik aufrecht, wie ihn Gogol' oft mit Hilfe des Gerüchts herstellt. Das Gerücht eignet sich dazu sehr gut, weil in ihm Realität und Phantastik nahe beieinander liegen und leicht ineinan-

der übergeben. Dazu erfüllt das Gerücht die Aufgabe, das Phantastische zu objektivieren, seine vom Erzähler unabhängige 'Realität' zu verbürgen.

Eingerahmt von den verschiedenartigsten Gerüchten, spielt sich das eigentliche Treiben des Gespenstes so ab, als wäre es real. Grotteske Effekte resultieren daraus, daß das Gespenstertreiben auf den Hintergrund des Petersburger Lebens projiziert wird. Bemerkenswert ist vor allem das groteske Spiel mit den Begriffen 'tot' und 'lebendig', das sich auf diesem Boden entfaltet. Die groteske Vermischung von Belebtem und Unbelebtem zeigt sich z.B. in der Bildung "mertvec-činovnik" (III, 170), in der die zwitterhafte Natur des Gespensts auf der Grenze zwischen Lebendigen und Toten zum Ausdruck kommt. Oder: "Auf der Polizei wurde die Anordnung getroffen, den Toten zu fangen, koste es was es wolle, tot oder lebendig, und ihn anderen zur Warnung auf das härteste zu bestrafen, und man hätte damit sogar beinahe Erfolg gehabt" (III, 170). Ein Wächter hätte beinahe den Toten auf frischer Tat gestellt, wenn nicht sein starker Tabak das Gespenst zum Niesen gebracht hätte, so daß es allen Umstehenden die Augen vollsprühte und entkommen konnte. Der Tabak war "wohl von solcher Sorte, daß ihn sogar ein Toter nicht vertragen konnte" (III, 170). Seit das Gespenst entkommen war, hatten die Wächter "einen solchen Schreck vor Toten, daß sie sogar Angst hatten, auch die Lebenden zu greifen..." (III, 170). Ein gespenstisches Wesen, das dem Wächter in Kolomna erschien, "zeigte eine solche Faust, wie man sie auch bei Lebenden nicht findet" (III, 174). Die komischen Vermischungen und Vergleiche von 'tot' und 'lebendig' werden, wie die Beispiele zeigen, oft durch ein "daže" unterstrichen.

Die "bedeutende Persönlichkeit" wird im Epilog von dem Moment an geschildert, wo sie den armen Akakij abgefertigt hat. Die bruchlose Durchführung dieser Gestalt unterstreicht

die enge Verknüpfung des Epilogs mit dem vorhergehenden Teil der Novelle, sowie die wichtige Rolle der "bedeutenden Persönlichkeit" im Leben Akakij's. Weitergeführt wird auch die Charakteristik dieser Gestalt. Der General erkennt nachts auf dem Weg zu seiner Mätresse in einer kleinen Figur "nicht ohne Entsetzen" (III, 172) Akakij Akakievič.

Es ist auffällig, daß der Erzähler selbst nur an den beiden 'fiktionsbewußtmachenden' Stellen das Gespenst mit dem verstorbenen Akakij in Verbindung bringt. An allen anderen Stellen wird die Identifizierung Akakij's mit dem Gespenst in das Bewußtsein der handelnden Figuren verlegt. Das Gespenst wird nur von einem Departementsbeamten, danach von der "bedeutenden Persönlichkeit" als Akakij erkannt. Bei der "bedeutenden Persönlichkeit" läßt sich unschwer ein Zusammenhang zwischen seinen Gewissensbissen und der Erscheinung Akakij's herstellen. Der General befürchtete beim Anblick seines Opfers einen "Krankheitsanfall" und "warf sogar selbst mit größter Eile seinen Mantel von den Schultern..." (III, 173), als das Gespenst ihn verlangte. Ähnlich wie bei der "bedeutenden Persönlichkeit" kann bei dem Departementsbeamten das schlechte Gewissen eine Rolle spielen, da sich ja alle Beamten an der Verspottung Akakij's beteiligt hatten.

Nirgends außer bei diesen beiden Gestalten wird im Epilog das Gespenst mit dem toten Akakij in Verbindung gebracht. Es werden die verschiedensten Gerüchte und 'Augenzeugenberichte' gebracht, doch von Akakij ist keine Rede. Bezeichnenderweise endet die Novelle mit einer ins Abgelegene führenden, zu guter Letzt sogar als Täuschung entlarvten, komischen Anekdote. Die Erscheinungen werden vom Erzähler und Leser nur in assoziativer Weise auf Akakij bezogen. Begegnungen mit dem echten Gespenst Akakij's hatten aber nur der Departementsbeamte und der General. Wer sonst

in Petersburg sollte auch den kleinen Beamten kennen? Bei beiden könnte das schlechte Gewissen der Grund für die gespenstische Erscheinung sein. Jedenfalls gibt es dafür Anhaltspunkte im Text. Diese Andeutung einer psychologischen Motivierung läßt die Absicht des Erzählers, Akakij für sein armes Leben wenigstens posthum zu entschädigen, noch einmal deutlich hervortreten. Die Kolportage von Gerüchten, Anekdoten und zweifelhaften 'Augenzeugenberichten' über allerlei seltsame Erscheinungen spiegelt einerseits die Bemühungen des Erzählers wider, das "aufsehen-erregende" Auftreten des toten Akakij nach seinem "von niemand bemerkten Leben" möglichst großartig auszumalen, andererseits die Freude, die der Erzähler daran hat, seine Leser durch irrelevante "Nebenerscheinungen" in die Irre zu führen.

Der Hauptteil der Novelle ist seiner Struktur nach eine komische Grotteske. Im Wechselspiel von Komik und Tragik kann Gogol' seine sozial-humane Intention dadurch zum Ausdruck bringen, daß er Akakij aus distanzierter Sicht und ohne Idealisierung in seiner automatisierten Reduziertheit und Marionettenhaftigkeit auf der komischen Darstellungsebene zeigt, gleichzeitig aber in den tragischen Einschüben, die auf dem Hintergrund der Komik um so wirkungsvoller sind, seine Menschlichkeit und sein Recht auf Mitgefühl akzentuiert. Die Verschränkung von Tragischem und Komischen deutet die Menschlichkeit und die menschlichen Entfaltungsmöglichkeiten Akakijs, so sehr sie verdeckt und überlagert und so gering und 'niedrig' sie - seiner Lage entsprechend - sind, in ergreifender Weise an. Im Schluß der Novelle wird das phantastische Treiben von Akakijs Gespenst in das reale Petersburg hineinprojiziert. Die in der Schwebe zwischen Realität und Phantastik entstehende phantastische Grotteske ist jedoch durch die offensichtliche Absicht des Erzählers, Akakij zu seinem Recht zu verhelfen, entscheidend abgeschwächt. In der Phantastik

des Schlusses ist die tragische Seite, die Akakijs 'realer' Existenz anhaftete, im doppelten Sinn des Wortes aufgehoben. Die phantastische Aufhebung der Tragik läßt dem 'armen Beamten' eine nachträgliche Genugtuung zuteil werden, indem sie Akakijs an der Realität zunichte gewordenen Ansätze einer menschlichen Entfaltung weiterführt.

R e a l i s t i s c h e G r o t e s k e

Kapitel 9 Der groteske Stil der "Toten Seelen"

Gogol' begann sein "Poem" 1835. Die Anregung, "sich ein großes Werk vorzunehmen" (VIII, 439) und das Sujet kamen von Puškin. Das Werk sollte nicht nur an Umfang, sondern auch in der Breite und Tiefe der Schilderung der russischen Gesellschaft alles bisher von Gogol' Geschaffene übertreffen. Gogol' arbeitete an den "Toten Seelen" größtenteils im Ausland, wohin er sich nach der Aufführung des "Revisor" zurückgezogen hatte. Im Herbst 1841 war der erste Band fertig und konnte im Frühjahr 1842 erscheinen.

Die "Toten Seelen" sind ihrer Gesamtstruktur nach nicht grotesk, weil die realistische Darstellungsebene durchgängig dem ganzen Werk zugrundeliegt. Eine "groteske Färbung, ein grotesker Schimmer", wie Jurij Mann es ausdrückt,¹¹² kommt dadurch zustande, daß die realistische Darstellungsebene an vielen Stellen entscheidend vom grotesken Stil geprägt ist und zwar so, wie noch gezeigt werden soll, daß die Stilgroteske bis in die Komposition hineinreicht. Die "Toten Seelen" mit ihrer grotesk gefärbten Realität fassen wir unter den Oberbegriff der

112) Mann: O groteske v literature, S. 17.

r e a l i s t i s c h e n G r o t e s k e. Diesen Terminus benutzt W. Kayser für die "Verharmlosung des Grotesken" in den nachromantischen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, wo man dem Grotesken in "abgemildeter Form oder in Überlagerung mit anderen Gehalten begegnet."¹¹³

Von der phantastischen Kompositionsgroteske unterscheidet sich die realistische Groteske durch das Fehlen der phantastischen Darstellungsebene. In den "Toten Seelen" gibt es die Phantastik nicht mehr als selbständiges Kompositionselement wie in den Petersburger Erzählungen. Die Phantastik, die in den Petersburger Erzählungen eine relativ unabhängige Existenz gegenüber der Realität behauptete, ist in den "Toten Seelen" ganz in 'Ungewöhnlichkeit' und 'Unwahrscheinlichkeit' zurückgegangen. Sie ist unmittelbarer Ausfluß der Realität.

Es läßt sich, wenn man die Entwicklung des Schaffens Gogol's verfolgt, insgesamt eine Tendenz zum Hineinarbeiten der Phantastik in die Realität feststellen. In diesem Prozeß lassen sich drei Etappen unterscheiden:

1) Am Anfang stehen die Dikan'ka-Novellen mit ihrer ausschweifenden, meist folkloristischen Phantastik. Die Phantastik greift ständig in die Realität ein und dominiert häufig über sie.

2) In den Petersburger Erzählungen wird das phantastische Element bereits bedeutend sparsamer und gezielter eingesetzt, wodurch sich seine Wirksamkeit beträchtlich erhöht. Seine Funktion besteht nun darin, die Realität beleuchten und tiefer erfassen zu helfen. In den Novellen, deren Struktur wir als phantastisch-grotesk kennzeichnen, ist die Funktion des Phantastischen dahingehend zugespitzt, daß es der satirischen Enthüllung der Realität dient.

¹¹³) Kayser: Das Groteske, S. 112.

3) Im "Revisor" und den "Toten Seelen" schließlich ist die Phantastik ganz von der Realität aufgesogen. Übriggeblieben ist auf diese Weise eine phantastische Färbung des Sujets mit ausgesprochen satirischer Funktion. Die Hineinarbeitung des Phantastischen in die Realität geht bei Gogol' Hand in Hand mit der Verstärkung seiner Satire. Gogol' ordnet das Phantastische zunehmend seinen satirischen Zielen unter.

Diesen Standpunkt vertritt auch Jurij Mann in seinem Aufsatz "Zametki o poëtike 'Mertvych duš'", wo er bei Gogol', besonders von dem Jahr 1835 an, ein zunehmendes Streben nach "Verallgemeinerung" (obobščenie) konstatiert: "Der Umbruch in seinem Schaffen in der Mitte der 30er Jahre drückte sich unter anderem auch darin aus, daß er die Phantastik einer streng berechnenden Absicht unterwarf... Aber das groteske Prinzip verschwand nicht aus Gogol's künstlerischem System - es ging nur in die Tiefe."¹¹⁴ In den "Toten Seelen" stößt, wie Mann bemerkt, das Bestreben nach verallgemeinernder Wiedergabe von gesellschaftlicher Wirklichkeit, das sich im "Rationalismus der allgemeinen Darstellungsweise" ausdrückt, auf Schritt und Tritt mit der entgegengesetzten Tendenz zum Alogischen, rational nicht Erklärbaren und Kontrollierbaren zusammen.¹¹⁵ "Die Darstellung erscheint ständig unter einem doppelten Blickwinkel: auf reale Gegenstände und Erscheinungen fällt der Abglanz einer Art Phantasmagorie..."¹¹⁶ Zusammenfassend bemerkt Mann über die "Toten Seelen": "Das Rationale und das Groteske bilden die zwei Pole des Poems, zwischen denen sich sein ganzes künstlerisches System entfaltet."¹¹⁷

114) Jurij V. Mann: Zametki o poëtike "Mertvych duš". In: Literatura v škole 28 (1967), S. 116.

115) Ebda. S. 13-14.

116) Ebda. S. 15.

117) Ebda. S. 16.

Damit kommt Mann unserer Einschätzung der "Toten Seelen" als realistische Groteske sehr nahe.

Wenn man sich Čičikov, den Helden der "Toten Seelen" betrachtet, so fällt auf, daß seine Geschäfte von Gogol' mit einer phantastischen Aura umgeben sind. Andererseits sind ähnliche Spekulationen mit 'toten Seelen' aus der Zeit der Leibeigenschaft bekannt. Ein solcher Fall soll Puškin zu der Äußerung veranlaßt haben, daraus könne man einen Roman machen, ein anderer Fall soll nach den Worten einer entfernten Verwandten Gogol's diesem selber zu Ohren gekommen sein (vgl. Kommentar VI; 900-901). Setschkareff hält eine Schwindelei von der Art Čičikovs im damaligen Rußland für " t h e o r e t i s c h möglich."¹¹⁸ Offensichtlich ist das Projekt Čičikovs ein Grenzfall des Möglichen, bei dem das gerade noch Mögliche ins Unmögliche umschlagen kann. Die phantastische Aura, die Čičikovs Seelenkäufen anhaftet, wird an einigen Stellen von Gogol' als Spiel mit der Fiktion bewußtgemacht. So z.B., wenn es nach der Wiedergabe der unglaublichen Gerüchte um Čičikov in der Provinzstadt heißt: "Vielleicht werden manche Leser das alles unwahrscheinlich nennen. Auch der Autor wäre bereit, ihnen zu Gefallen das alles unwahrscheinlich zu nennen; doch leider geschah alles genau so, wie es erzählt ist, und es ist um so erstaunlicher, als die Stadt nicht in einer verlassenen Gegend, sondern, im Gegenteil, unweit der beiden Hauptstädte lag" (VI, 206). Ähnlich wie in der phantastischen Groteske der Autor die Verantwortung für das Unglaubliche ablehnt, wird in den "Toten Seelen" die Unwahrscheinlichkeit als authentisches Geschehen behandelt. Hier wie dort offenbart sich der spielerische Umgang des Autors mit seiner Fiktion. Das wird in den "Toten Seelen" an der Stelle

118) Setschkareff: N.V. Gogol, S. 139.

deutlich, wo Gogol' bemerkt, sein "seltsames Sujet" habe sich im Kopf seines Helden Čičikov gebildet, wofür der Autor ihm sehr dankbar sei (VI, 240). Kurz davor läßt Gogol' Čičikov beim Ersinnen seines Vorhabens den Gedanken äußern, "daß die Sache ganz unwahrscheinlich aussehen und niemand es glauben wird" (VI, 240).

Im Zusammenhang mit der spielerischen Behandlung des "seltsamen Sujets" wird gleichzeitig auch der satirische Wirklichkeitsbezug des phantastisch anmutenden Čičikovschen Projekts erwähnt. Gogol' macht nämlich für die negativen Charaktere seines "Poems" Čičikov verantwortlich. Čičikov ist, wie Gogol' bemerkt, sein eigener Herr, "und wohin es ihm einfällt zu gehen, dorthin müssen auch wir ihm nachfolgen" (VI, 241). Über das Sujet der "Toten Seelen" schreibt Gogol' in der "Avtorskaja ispoved'": "Puškin fand, daß das Sujet der "Toten Seelen" deshalb gut für mich sei, weil es mir die volle Freiheit gebe, zusammen mit dem Helden ganz Rußland abzufahren und eine Menge verschiedenster Charaktere vorzuführen" (VIII, 440).

Im Gegensatz zur phantastischen Kompositionsgroteske, die aus der Überlagerung von phantastischer und realistischer Darstellungsebene resultiert, haben wir es bei der realistischen Groteske der "Toten Seelen" nur mit der Darstellungsebene der Realität zu tun. Diese weist jedoch eine phantastische Färbung auf, die für die Entfaltung des grotesken Stils günstige Voraussetzungen schafft.

Im Zusammenhang mit dem Begriff der realistischen Groteske sei hier auf das interessante Umschlagbild der ersten Ausgabe der "Toten Seelen" vom Jahr 1842 hingewiesen, das von Gogol' selber gestaltet wurde. (Vgl. die Abbildung VI, zw. S. 16 und 17). Die Schriftzeilen des Titelbildes sind von grotesker Ornamentik eingerahmt, in der verschlungenes Schnörkelwerk und Menschenköpfe - besonders links und rechts des Wortes "Poëma" - ineinander übergehen. In skur-

riler Weise sind rund um die Worte "Mertvye duši" eine Menge kleiner Totenschädel und menschliche Skelette hineingearbeitet, was sich zweifellos auf die 'toten Seelen' bezieht. Die auffälligste Eigenart der Komposition des Titelbildes besteht aber darin, daß in das groteske Schnörkelwerk naturalistisch gezeichnete Details eingeflochten sind: Weinflaschen und -gläser, Fische, ein Pantoffel, ein Faß, kleine Menschenfiguren usw., in der linken oberen Ecke sogar Häuser mit einem Ziehbrunnen und in der Mitte oben Čičikovs Trojka. Merkwürdig ist dabei die Zusammenstellung grotesker Ornamentik mit naturalistischen Einzelheiten. Die seltsame Verbindung grotesk-ornamentaler und naturalistischer Elemente sind das hervorstechende Merkmal des Titelbildes. In gewissem Sinn könnte man dieses Umschlagbild als realistische Groteske bezeichnen.

Da wesentliche Elemente des grotesken Stils der "Toten Seelen" aufs engste mit dem zentralen Begriff der 'toten Seelen' verknüpft sind, erschließt sich von da her am besten der Zugang zur Stilgroteske. Die Wortverbindung 'tote Seelen' ist in sich selber spannungsvoll und widersprüchlich. Dem Begriff 'Seele', der etwas Lebendiges bezeichnet, wird das Adjektiv 'tot' hinzugefügt, das eben diese Qualität der Seele negiert, so daß eine *contradictio in adiecto* entsteht. Die der Verbindung innewohnende Spannung zwischen den Polen 'tot' und 'lebendig' wird daran ersichtlich, daß sich Gogol's 'tote Seelen' in zwei Grundbedeutungen auseinanderlegen. Einmal bezeichnet der Begriff die toten Leibeigenen, die Čičikov kaufen will, zum anderen die "vermeintlich Lebenden",¹¹⁹ mit denen Čičikov in Berührung kommt.

Unter diese beiden Grundbedeutungen der 'toten Seelen'

119) Kayser: Das Groteske, S. 136.

lassen sich die Mittel des grotesken Stils des Werks subsumieren:

1) Unter die wörtliche Bedeutung des Begriffs, der die toten Leibeigenen meint, fallen alle die grotesken Effekte, die aus dem Oszillieren der rätselhaften Mehrdeutigkeit der 'toten Seelen' resultieren. Das groteske Oszillieren des Begriffs tritt vor allem in den Reaktionen der Gutsbesitzer und Provinzbeamten auf Čičikovs seltsames Projekt zutage.

Die geheimnisvolle Dunkelheit, die den Begriff 'tote Seelen' umgibt, wurde bereits von Gogol's Zeitgenossen empfunden. "Die Wortverbindung 'tote Seelen' klang in den 40er Jahren des 19. Jh. seltsam und unverständlich," schreibt Smirnova-Čikina in ihrem Kommentar zu den "Toten Seelen".¹²⁰ Sie führt z.B. an, daß F.I. Buslaev unter dem "rätselhaften Titel" des Buches "irgendeinen phantastischen Roman oder eine Novelle in der Art des "Vij" erwartete. M.P. Pogodin äußerte, eine solche Wortverbindung gebe es nicht im Russischen. A.I. Gercen schrieb: "Tote Seelen - dieser Titel trägt in sich etwas Schreckenerregendes."¹²¹

Die schillernde Vielfalt des Begriffs 'tote Seelen' kommt in den Vermutungen der Zensoren über seine Bedeutung zum Ausdruck. Die Reaktion der Zensoren auf Gogol's Buchtitel stellt eine "Komödie höchsten Grades" (Gogol' an Pletnev, 7. Jan. 1842; XII, 28) dar und entspricht in manchem der Reaktion der Gutsbesitzer auf Čičikovs Kaufangebot. Der Vorsitzende des Zensurkomitees sagte zunächst: "Nein, das werde ich niemals erlauben: die Seele ist unsterblich; eine tote Seele kann es nicht geben, der Autor zieht gegen die Unsterblichkeit zu Felde" (XII, 28). Als er dann begriff,

120) E.S. Smirnova-Čikina: Poéma N.V. Gogolja "Mertvye duši". Literaturnyj kommentarij. Moskva 1964, S. 21.

121) Ebda.

daß es sich um 'Revisions'-Seelen handelte, witterte er in den 'toten Seelen' einen Anschlag gegen die Leibeigenschaft. Ein 'liberaler' Zensor beanstandete schließlich, daß der niedrige Preis, den Čičikov für die toten Seelen zahle, die Menschenwürde verletze und ein schlechtes Licht auf Rußland werfe. In allen erwähnten Äußerungen von Gogol's Zeitgenossen spiegelt sich die rätselhafte Vieldeutigkeit der 'toten Seelen' wider, die von Gogol' im grotesken Spiel zwischen den Polen 'tot' und 'lebendig' im Werk entfaltet wird.

2) Der zweite Ausschnitt der Stilgroteske, der untersucht werden soll, knüpft an die übertragene Bedeutung der 'toten Seelen' an, die zur Kennzeichnung der seelischen Erstarrung negativer Typen dient. Bei der Darstellung des 'toten' Lebens, der Reduzierung der menschlichen Gestalt auf seelenloses Dingliches, tritt vor allem die verdinglichende Tendenz des grotesken Stils in den Vordergrund. Die figurative Bedeutung der 'toten Seelen' wird bei der Schilderung des Todes des Staatsanwalts direkt bloßgelegt. Es heißt dort, man habe erst beim Anblick seines "seelenlosen Körpers" erfahren, "daß der Verstorbene wirklich eine Seele hatte" (VI, 210). In dem zentralen Begriff der 'toten Seelen' laufen, wie gezeigt werden soll, die Kunstgriffe der grotesken Verdinglichung menschlicher Gestalten zusammen. Die Stilgroteske in den "Toten Seelen" entwickelt zahlreiche Formen der Vermischung von Belebtem und Unbelebtem bei der Beschreibung verdinglichter Gestalten.

Betrachten wir zunächst das Aufleuchten der verschiedenen Aspekte der 'toten Seelen' in den Reaktionen einiger Gestalten auf Čičikovs Vorhaben. Im Gespräch mit Manilov wird das Motiv der toten Seelen geheimnisvoll eingeführt. Als Manilov fragte, wozu Čičikov die Namen der gestorbenen Leibeigenen brauche, hörte er als Antwort "derart seltsame und ungewöhnliche Dinge, wie sie noch niemals menschliche

Ohren vernommen hatten" (VI, 34). Anfangs meint Manilov, Čičikov benutze den Ausdruck 'tote Seelen' nur "um der Schönheit des Stils willen" (VI, 35). Nachher schenkt er ihm seine gestorbenen Bauern mit der Begründung: "Sie werden doch nicht annehmen, ich würde Geld für Seelen nehmen, die gewissermaßen ihre Existenz abgeschlossen haben? Wenn Ihnen einmal dieser sozusagen phantastische Wunsch gekommen ist, so überlasse ich sie Ihnen unentgeltlich und nehme die Kaufgebühr auf mich" (VI, 36). In den Augen Manilovs sind "verstorbene Seelen gewissermaßen vollkommener Dreck" (VI, 36).

Die Seite des Begriffs der 'toten Seelen', die im Gespräch zwischen Čičikov und Manilov beleuchtet wird, ist ihre Nicht-Existenz, die Tatsache, daß sie, wie Manilov es ausdrückt, "vollkommener Dreck" sind. In der Hervorhebung dieses Aspekts liegt gleichzeitig eine satirische Entlarvung der Mißachtung Manilovs gegenüber seinen lebenden Bauern. Manilov kümmert sich nicht um sie und läßt dem rücksichtslosen Verwalter freie Hand auf dem Gut. Weder der Verwalter noch Manilov kennen die Zahl der gestorbenen Bauern, sie wissen nur, daß es "sehr viele" sind (VI, 33).

Auch die Korobočka ist zuerst außerstande zu begreifen, was Čičikov von ihr will. Auf seine Frage nach den toten Seelen erwidert sie: "Willst du sie denn aus der Erde graben?" (VI, 51). Als sie verstanden hat, worum es geht, fürchtet sie, sie könnte eine "so seltsame und ungewöhnliche Ware" (VI, 54) wie die toten Seelen unter dem Marktpreis verkaufen. Diese Furcht bringt sie nach einigen schlaflosen Nächten dazu, in die Stadt zu fahren und zu erkunden, "wie teuer tote Seelen gehandelt werden" (VI, 177).

Die Korobočka sieht die toten Seelen ausschließlich unter dem Gesichtswinkel der Ware. Dadurch wird satirisch

bewußtgemacht, daß sie aus lebenden wie aus toten Seelen möglichst viel Gewinn zu schlagen versucht. Sie schätzt an den Leibeigenen nur ihre Arbeitskraft. Ganz deutlich wird die Satire in ihrer Äußerung: "Aber mein Herr, es ist mir noch niemals vorgekommen, Tote zu verkaufen. Lebende habe ich schon abgetreten, so erst vor etwa drei Jahren dem Protopopen zwei Mädchen zu je hundert Rubel" (VI, 52). So läßt die phantastisch-unsinnige Verwandlung der toten Seelen in eine Ware auf die Behandlung lebender Leibeigener als Ware schließen.

Sobakevič, der im Gegenteil zu Manilov und der Korobočka sofort versteht, worum es Čičikov geht, lobt seine toten Seelen über alles, um einen möglichst hohen Preis zu erzielen. "Ich verkaufe doch keine Bastschuhe" (VI, 102), lehnt er Čičikovs erstes Angebot ab. Čičikov: "Sie werden aber selber zugeben: das sind doch auch keine Menschen" (VI, 102). Damit ist die Grundtendenz des weiteren Gesprächs vorgegeben: Čičikov betont immer wieder die Unlebtheit der toten Seelen, um ihren Preis zu drücken, Sobakevič dagegen hebt ihre Qualitäten hervor und tut so, als wären sie lebendig, um einen höheren Preis fordern zu können.

Sobakevič: "Ein anderer Halunke wird Sie betrügen und Ihnen einen Dreck, aber keine Seelen verkaufen" (VI, 102).

Čičikov: "Warum zählen Sie alle ihre Eigenschaften auf, sie bringen doch jetzt überhaupt keinen Nutzen, sie sind doch bloß totes Volk" (VI, 103).

Sobakevič: "Allerdings, sie sind tot... doch man muß bedenken: Was hat man denn von den Menschen, die heute zu den Lebenden zählen? Was sind das für Menschen? Fliegen, aber keine Menschen" (VI, 103).

Čičikov: "Aber trotzdem existieren sie, und das hier ist doch nur ein Traum" (VI, 103).

Sobakevič: "Aber mein, kein Traum! Ich kann Ihnen erzählen was Micheev für einer war, solche Leute finden Sie

nicht mehr: solch eine Riesenmaschine, daß er in dieses Zimmer nicht hineingeht: nein, das ist kein Traum ..." (VI, 103).

Als Čičikov immer noch nicht auf Sobakevič eingeht, meint der: "Wahrhaftig, Ihnen gilt eine menschliche Seele ebenso viel wie eine gebrühte Rübe" (VI, 105).

Die groteske Wirkung des Gesprächs besteht darin, daß die toten Seelen abwechselnd als belebt und als nicht existent hingestellt werden. Grotesk ist vor allem die Belebung der toten Seelen in den Worten von Sobakevič. Während er die Lebenden in reduzierender Ausdrucksweise als "Fliegen" bezeichnet, wehrt er sich dagegen, die Toten unter dem Aspekt der Verdinglichung zu sehen, indem er betont, sie seien doch keine "Bastschuhe" und keine "gebrühte Rübe". Eine Fortsetzung dieser grotesken Belebung der toten Seelen findet sich an der Stelle, wo Čičikov die Liste der von Sobakevič gekauften toten Seelen durchgeht, wobei die Leibeigenen vor den Augen der Leser in kräftigen Farben zum Leben 'auferstehen' (vgl. VI, 135-139).

Auch bei Sobakevič stimmt die Einstellung zu den toten Seelen mit seiner Behandlung der lebenden überein. Bei toten wie bei lebenden Seelen legt er Wert auf Qualität: "Das ist nicht das, was Ihnen so ein Pljuškin verkaufen wird" (VI, 103), preist er seine toten Seelen an. Natürlich ist Sobakevič ein "čelovek-kulak", dem es darum geht, möglichst viel aus seinen Leibeigenen herauszuholen. Nur ist er zu klug, um sie allzu sehr auszubeuten, weil er davon nur Schaden hätte.

In den Verhandlungen Čičikovs mit den drei Gutsbesitzern erscheinen die 'toten Seelen' unter verschiedenen, ständig wechselnden Perspektiven. Manilov betrachtet sie als etwas Nicht-Existentes, die Korobočka sieht in ihnen nur eine "seltsame und ungewöhnliche Ware" mit einem Marktpreis, Sobakevič spricht von ihnen, als seien sie lebendig, und

stellt sie sogar über die Lebenden. Diese dreifache Bezo-genheit der 'toten Seelen' eröffnet Raum für das groteske Oszillieren des Begriffs. Die drei Aspekte werden gegenein-ander ausgespielt und produzieren in immer neuen Kombina-tionen und Kontrasten groteske Effekte. Das groteske Schwanken zwischen den Spannungspolen der Verdinglichung und Belebung ist, wie schon bemerkt wurde, in der Wort-verbinding 'tote Seelen' spürbar. Die Mehrdeutigkeit dieses Begriffs gibt den Hintergrund für das groteske Widerspiel der verschiedenen Aspekte ab, die in den Dialogen entfaltet werden. Wir haben es also gewissermaßen mit der Aus-führung eines Kunstgriffs der Stilgroteske im Bereich der Komposition zu tun.

Die in den 'toten Seelen' vorhandenen widersprüchlichen sprach- und bedeutungsschöpfenden Möglichkeiten werden im Dialog so auseinandergefaltet, daß sie offen in Konflikt miteinander geraten und absurd erscheinen. Die grotesken Effekte haben letztlich ihren Grund in der bewußt gehand-habten Unangemessenheit der Sprache gegenüber dem ausge-drückten Inhalt. Alle drei Perspektiven, unter denen die toten Seelen gesehen werden, erweisen sich als unangemessen, ob es sich um die Gleichsetzung der toten Seelen mit "voll-kommenem Dreck", mit einer Ware oder mit Lebenden handelt. Jedesmal entziehen sich die 'toten Seelen' einer adäquaten Erfassung und werden auf einen absurd anmutenden Aspekt reduziert.

Die absurd erscheinende Unangemessenheit der Sprache und Entfaltung des grotesken Oszillierens sind aber nicht nur als spielerische Handhabung von Kunstgriffen zu verstehen, sondern sind ihrer Bedeutung nach ein direktes Verweisen auf eine negative gesellschaftliche Wirklichkeit. Es hat sich in allen drei Dialogen gezeigt, daß im Sprechen über die toten Seelen das Verhalten der Gutsbesitzer gegenüber ihren lebenden Leibeigenen satirisch beleuchtet wird. Das

groteske Oszillieren des Begriffs der 'toten Seelen' sowie die absurden Anklänge besitzen eine deutliche satirische Funktion.

Während die Dialoge zwischen Čičikov und den Gutsbesitzern die wörtliche Bedeutung der 'toten Seelen' umspielen, entfernt sich die Reaktion der Stadtbewohner auf Čičikovs Geschäfte von der wörtlichen Bedeutung des Begriffs und nimmt beinahe phantastische Dimensionen an. Im Gerücht bietet sich Gogol' die Möglichkeit, die phantastische Färbung des Čičikovschen Vorhabens noch deutlicher hervortreten zu lassen. In der dem Gerücht eigenen verzerrenden und übertreibenden Dynamik werden neue phantastisch anmutende Aspekte der Seelenkäufe Čičikovs sichtbar.

Die "schlechthin angenehme Dame" Sof'ja Ivanovna berichtet ihrer Freundin, der "in jeder Hinsicht angenehmen Dame", über den Besuch Čičikovs bei der Korobočka, wovon sie auf Umwegen erfahren hat: " 'Verkaufen Sie', sagt er, 'alle Seelen, die gestorben sind.' Die Korobočka antwortet sehr vernünftig und sagt: 'Ich kann sie nicht verkaufen, weil sie tot sind.' - 'Nein', sagt er, 'sie sind nicht tot; das ist meine Sache', sagt er, 'zu wissen, ob sie tot sind oder nicht; sie sind nicht tot, nicht tot', schreit er, 'nicht tot!' " (VI, 183). Die Deutung der 'toten Seelen' erfährt hier eine Wendung ins Phantastisch-Unheimliche, an der nicht zuletzt die abergläubische Korobočka schuld ist. Die "in jeder Hinsicht angenehme Dame" bereichert das Gerücht noch um die Vermutung, die 'toten Seelen' Čičikovs seien nur der Vorwand, hinter dem er seinen eigentlichen Plan, die Entführung der Gouverneurstochter, verberge. Die beiden Damen alarmieren binnen kurzem alle Stadtbewohner. "Die toten Seelen, die Gouverneurstochter und Čičikov vermengten und vermischten sich in ihren Köpfen auf ungewöhnlich seltsame Weise" (VI, 189). Die Frauen der Stadt beschäftigen sich mit der Entführung der Gouverneurstochter, die Männer richten ihre Aufmerksamkeit auf die toten Seelen,

die ihrer Meinung nach "weiß der Teufel was bedeuten, in denen jedoch etwas sehr Häßliches und Ungutes beschlossen liegt" (VI, 192).

Die Beamten der Stadt projizieren nun alle ihre Ängste und Befürchtungen in den für sie unverständlichen und unheimlichen Begriff der toten Seelen hinein. Das Revisoren-Motiv klingt an. Die Beamten fürchten, der neue Gouverneur könne Anstoß an den Gerüchten nehmen. "Der Inspektor der Krankenanstalt erblaßte plötzlich: Ihm kam weiß Gott wie die Vermutung, ob unter dem Wort t o t e S e e l e n nicht die Kranken gemeint sein könnten, die in beträchtlicher Anzahl in den Lazaretten und anderswo bei einer Fieber-epidemie, gegen die man nicht die entsprechenden Maßnahmen unternommen hatte, gestorben waren" (VI, 193). In Čičikov vermutet der Inspektor einen geheimen Sendboten des Generalgouverneurs. Andere deuten die 'toten Seelen' wieder anders. "Das Wort t o t e S e e l e n klang so unbestimmt, daß man sogar zu argwöhnen begann, ob hier nicht eine Anspielung auf zwei Leichen vorliege, die nach zwei unlängst geschehenen Vorfällen unerwartet schnell begraben worden waren" (VI, 193). Beide Vorfälle belasten die Gerichts- und Polizeiorgane der Stadt. So werden die Seelenkäufe Čičikovs, deren phantastische Färbung durch die Transponierung in die Sphäre des Gerüchts verstärkt worden ist, Anlaß zur satirischen Selbstentlarvung der Provinzbürokratie. "Alle suchten bei sich auch solche Sünden, die es nicht einmal gab" (VI, 193). Die Gerüchte um Čičikov werden schließlich immer unsinniger und entfernen sich ganz und gar von ihrem Ausgangspunkt, den 'toten Seelen'.

In den Reaktionen der Provinzstadt auf Čičikovs Unternehmen wird die Rätselhaftigkeit der 'toten Seelen' in Richtung auf das Phantastische übersteigert. Die Unbestimmbarkeit und Dunkelheit, die, wie wir gesehen haben, schon

dem Begriff der 'toten Seelen' anhaftet, ist mit Hilfe der Dynamik des Gerüchts in phantastisch anmutenden Formen in die Komposition hinein entfaltet. Die grotesk schillern- de Unbestimmbarkeit des Begriffs dient der satirischen Enthüllung der Angst der Beamten vor der Aufdeckung herrschender Mißstände, indem sie alle ihre Vergehen in den für sie unverständlichen Begriff hineindeuten.

In den Dialogen Čičikovs mit den Gutsbesitzern wie in den Gerüchten der Provinzstadt werden auf dem Hintergrund der in sich spannungsvollen und widersprüchlichen Wortverbindung 'tote Seelen' Kunstgriffe der Stilgroteske, vor allem solche, die auf der Vermischung von Belebtem und Unbelebtem aufbauen, in den Bereich der Komposition ausgeweitet und verleihen auf diese Weise der realistischen Darstellungsebene der "Toten Seelen" eine groteske Färbung. Dieses Hineinwachsen der Stilgroteske in den Bereich der Komposition hat Jurij Mann im Auge, wenn er bemerkt, daß das "Phantastische beim Stil beginnt - beim Alogismus der Beschreibungen und dem Wechsel der Betrachtungsweisen - und im Sujet selber des Poems entfaltet wird, in der Geschichte der 'Geschäfte' Čičikovs und des Verhaltens der Gouvernementsbewohner ihr gegenüber."¹²²

Wenden wir uns nun den Mitteln des grotesken Stils zu, die auf die übertragene Bedeutung der 'toten Seelen' verweisen, indem sie die Reduzierung menschlicher Gestalten in Richtung auf seelenlos-marionettenhafte Figuren beinhalten. Entsprechend dieser Grundtendenz haben wir es vorwiegend mit grotesker Verdinglichung zu tun, deren Wirkung an einigen Stellen durch die mit ihr kontrastierende Belebung von Unbelebtem verstärkt wird.

Unter den Gutsbesitzern sind insbesondere Sobakevič und

122) Mann: Zametki o poëtike "Mertvych duš", S. 16.

Pljuškin mit den Mitteln der Stilgroteske beschrieben. Ein Typ wie Manilov ist zwar in seiner süßlichen Gestik und Sprache weitgehend mechanisiert, doch fehlen in seiner Charakteristik die grotesken Stilelemente. Ähnliches gilt auch für die übrigen Gutsbesitzertypen. Wenn im folgenden die Gestalten von Sobakevič und Pljuškin näher betrachtet werden, so geht es uns nicht um eine möglichst vollständige Charakteristik, sondern um den bei der Charakteristik eingesetzten grotesken Stil und seine Funktion innerhalb der Charakteristik.

Die Schilderung der Gutsbesitzer ist in den "Toten Seelen" immer auf ihre gesamte Umgebung ausgedehnt. Der Leser wird auf Sobakevič bereits durch die Beschreibung der plumpen, schwerfälligen Bauart seines Dorfes vorbereitet. Der Hausherr und seine Frau treten dem Leser zunächst in einem grotesken realisierten Vergleich entgegen. Es heißt, daß Čičikov bei seiner Ankunft zwei Gesichter erblickte: "Ein weibliches in einer Haube, schmal und lang wie eine Gurke, und ein männliches, rund und breit wie Moldaukürbisse, 'gorljanki' genannt, aus denen man in Rußland Balalajkas macht, zweiseitige, leichte Balalajkas, Schmuck und Freude eines jeden 20jährigen flinken Burschen, der ein Freund des Zuzwinkerns und schmucker Kleidung ist, der es liebt, den Mädchen mit weißen Brüsten und Hälsen zuzublinzeln und zuzupfeifen, die sich versammelt haben, um seinem Saitenspiel zu lauschen" (VI, 94). Das Groteske dieses realisierten Vergleichs liegt darin, daß er das Belebte verdinglicht (Köpfe als Gurke und Kürbis), dabei aber nicht stehenbleibt, sondern sich durch assoziative Anknüpfungen weiterbewegt. Aus der Montage verschiedener semantischer Bereiche entsteht ein mosaikartiges Gebilde, das zunächst in der Sphäre des Dinglichen verbleibt, aus dem aber am Schluß die Gestalten von musizierenden Burschen und ihren Mädchen erwachsen.

Der auffälligste Zug der Charakteristik von Sobakevič ist

die Annäherung an einen Bären, die, konsequent durchgeführt, eine groteske Reduzierung seiner Gestalt zur Folge hat. "Als Čičikov einen Seitenblick auf Sobakevič warf, schien er ihm diesmal einem Bären von mittlerer Größe sehr ähnlich. Zur Vollendung der Ähnlichkeit war sein Frack von richtig bärenbrauner Farbe, Ärmel und Hosen waren zu lang, mit seinen Füßen tappte er ungeschickt hin und her und trat ununterbrochen auf fremde Füße" (VI, 94). Kurz darauf denkt Čičikov: "Ein Bär! Ein richtiger Bär! Und zu allem Überfluß welch eine seltsame Annäherung: er hieß sogar Michajlo Semenovič" (VI, 95).

Der grotesken Reduzierung dienen Vergleiche von Details seiner Umgebung mit Sobakevič. Da gibt es z.B. eine "dunkelfarbige Drossel mit weißen Pünktchen, die Sobakevič auch sehr ähnlich war" (VI, 95). In einem anderen Vergleich wird im Kontrast zur reduzierten Gestalt von Sobakevič das Gegenständliche belebt: "Alles war im höchsten Maß solid und plump und hatte eine seltsame Ähnlichkeit mit dem Hausherrn selber: in der Ecke stand ein bauchiger Nußsekretär auf vier höchst ungefügten Beinen: ein richtiger Bär. Tisch, Sessel und Stühle - alles war von schwerer und äußerst unbequemer Beschaffenheit; kurz, jeder Gegenstand, jeder Stuhl schien zu sagen: Auch ich bin Sobakevič! oder: Auch ich bin Sobakevič sehr ähnlich" (VI, 96). Die besondere Wirkung dieser Vergleiche besteht darin, daß nicht Sobakevič mit einzelnen Gegenständen verglichen wird, sondern die Vergleiche von den Gegenständen ihren Ausgang nehmen.

Die groteske Verdinglichung der Gestalt von Sobakevič wird in die unmittelbare Nähe des Motivs der 'toten Seelen' gerückt, so daß über die satirische Funktion des grotesken Stils kein Zweifel bestehen kann. "Sobakevič hörte ihm zu, den Kopf nach wie vor geneigt. Wenn sich auch nur eine Spur von Ausdruck in seinem Gesicht gezeigt hätte. In diesem Körper g a b e s w o h l k e i n e S e e l e, oder aber es gab sie, aber sie saß nicht an ihrem Platz, sondern

wie bei dem unsterblichen Alten (im Märchen; Anm.d.Verf.) irgendwo hinter den Bergen und war mit einer so dicken Schale umgeben, daß alles, was auf ibrem Grund vor sich ging, überhaupt keine Erschütterung an der Oberfläche hervorrief" (VI, 101; Herv.v.Verf.).

Sobakevič ist eine 'tote Seele'. Die groteske Reduktion seiner Gestalt mündet in seine 'Entseelung'. Bei der Schilderung von Sobakevič wurden einerseits Mittel der grotesken Reduzierung auf einen Bären eingesetzt, zum anderen Gegenstände seiner Umgebung grotesk belebt. Die beiden korrespondierenden Kunstgriffe der Stilgroteske schufen gleichsam eine Atmosphäre des Bärenhaften, die sich über Belebtes wie Unbelebtes ausbreitete.

Pljuškins Charakteristik beginnt mit der Beschreibung seines verwahrlosten Dorfes. Darauf folgt die Schilderung des verfallenden Herrenhauses, das von weitem "wie ein gebrechlicher Invalide dreinschaute" (VI, 112), wie der grotesk-belebende Ausdruck lautet. Im Bild des üppig wuchernden Parks wird die Beseelung der Natur - vor allem mit Hilfe von belebenden Verben - fortgesetzt und bedeutend verstärkt. Obwohl diese Belebung der Natur eher romantisch-einführend als grotesk-verfremdend ist, erfüllt sie im Kontext eine deutliche Kontrastfunktion, indem sie den Hintergrund bildet, vor dem sich die grotesk verdinglichte Gestalt Pljuškins um so wirksamer abhebt.

"Bei einem der Gebäude bemerkte Čičikov irgendeine Figur, die mit einem Bauern zu streiten begann, der eben auf seinem Wagen angekommen war. Lange konnte er nicht unterscheiden, welchen Geschlechts die Figur war: Frau oder Mann. Ihre Kleidung war vollkommen unbestimmbar, sehr ähnlich einem Weiberschlafrock; auf dem Kopf saß eine Mütze, wie die Dienstmägde auf dem Dorf sie tragen; nur die Stimme erschien ihm etwas zu rauh für eine Frau. 'Jawohl, eine Frau!' dachte er endlich bei sich, fügte aber sogleich

hinzu: 'Nein, doch nicht!' 'Natürlich, eine Frau!' sagte er schließlich nach genauerem Hinsehen" (VI, 114). Die groteske Zwitterhaftigkeit ist ein wesentliches Merkmal der Beschreibung Pljuškins. In den Augen Čičikovs erscheint seine Gestalt unter wechselnden Perspektiven. Nach anfänglichem Schwanken hält Čičikov die Figur für die Beschließerin. Nach geraumer Zeit ändert er jedoch seine Meinung: "Aber da sah er, daß es eher ein Beschließer als eine Beschließerin war: Wenigstens rasiert sich eine Beschließerin nicht den Bart, dieser aber im Gegenteil rasierte ihn, wenn auch wohl ziemlich selten, weil sein Kinn mit dem unteren Teil der Backe einem Striegel aus Eisendraht glich, mit dem man im Stall die Pferde putzt" (VI, 116). Die Zweifel Čičikovs lösten sich erst in dem folgenden Dialog auf, in dem sich der vermeintliche Beschließer als der Hausherr selber herausstellt.

Pljuškins groteske Zwitterhaftigkeit findet ihre Entsprechung in der undefinierbarkeit seiner Kleidung: "Mit keinerlei Mitteln und Bemühungen hätte man dahinterkommen können, woraus sein Schlafrock zusammengeflickt war: die Ärmel und das Oberteil waren so fettig und blank geworden, daß sie Juchtenleder ähnlich sahen, aus dem man Stiefel macht. ... Um den Hals hatte er irgendetwas gebunden, was nicht zu erkennen war: vielleicht ein Strumpf oder ein Verband oder eine Leibbinde, nur auf keinen Fall eine Krawatte" (VI, 116). So unbestimmbar wie Pljuškins Kleidung sind viele Gegenstände seiner Wohnung. Bis zur Unkenntlichkeit verändert ist eine "ganz ausgetrocknete Zitrone, nicht größer als eine Haselnuß" (in einer Variante heißt es: "eine Zitrone, die so ausgetrocknet war, daß sie einer Haselnuß ähnlicher war als einer Zitrone"; VI, 761).¹²³ In

123) Solche Wendungen, die die groteske Ambivalenz und Unbestimmbarkeit eines Gegenstandes bezeichnen, sind bei Gogol' nicht selten. Im 1. Kap. der "Toten Seelen" ist die Rede von "Seife und Lebkuchen, die wie Seife aussehen" (VI,11); in der Špon'ka-Novelle von
(Fortsetzung der Fußnote auf S.210)

einer Zimmerecke findet sich ein Haufen, der wegen der dicken Staubdecke kaum zu ergründen ist.

Alles Leben erstickt in dem Chaos unbestimmbarer Dinge. Die Anhäufung toter Details dient hier der Verdinglichung des Lebens.¹²⁴ "Nichts hätte vermuten lassen, daß ein lebendiges Wesen in diesem Zimmer wohnte, wenn nicht eine alte, abgetragene Mütze, die auf dem Tisch lag, seine Anwesenheit verraten hätte" (VI, 115). In der wirren Anhäufung von Dingen kann sogar eine alte, abgetragene Mütze zum Kunder des Lebens werden. Mit der durch die Anhäufung dinglicher Details erreichten Verdinglichung der Gestalt Pljuškins kontrastiert der groteske realisierte Vergleich, mit dem Pljuškins Augen beschrieben werden: "Die kleinen Äuglein waren noch nicht erloschen und liefen unter den hochgewachsenen Brauen hin und her wie Mäuse, wenn sie aus ihren dunklen Löchern die spitzen Schnauzen stecken, die Ohren spitzen, mit dem Schnurrbart zucken, dabei schauen, ob sich der Kater oder der böse Junge nicht irgendwo versteckt hält, und argwöhnisch in die Luft schnuppern" (VI, 116). Dieser realisierte Vergleich, der ebenso eine Belebung wie auch eine Reduzierung von Menschlichem auf Tierisches enthält, deutet ganz unerwartet eine neue Handlungsebene an, indem er für einen Moment vor dem Leser das Bild der ängstlich schnuppernden Mäuse erstehen läßt. Die sprachliche

(Fortsetzung von Fußnote 123 von S.209)

"Rüben, die mehr Kartoffeln ähneln als Rüben" (I,287); in den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" von einem Kleid, "das mehr nach Luft als nach einem Kleid aussieht" (III,199). Vgl. auch den Schluß der "Verhexten Stelle": "Man sät, wie sich's gehört, aber was aufgeht, ist nicht zu erkennen: Melone - und nicht Melone, Kürbis - und nicht Kürbis, Gurke - und nicht Gurke, weiß der Teufel, was es ist" (I,316).

124) Kayzers Hinweis, daß "in der Beschreibung die Dinge lebendig werden" und seine diesbezüglichen Beispiele (eingeschlafenes Pendel, sich lehrender Schrank, grinsende Vertiefungen) gehen auf die von Kayser benutzte mangelhafte Übersetzung der "Toten Seelen" zurück. (Das Groteske, S. 137).

Figur des Vergleichs hat sich von ihrem Bezugspunkt losgelöst und gewissermaßen ein selbständiges Leben, eine eigene 'Wirklichkeit' erlangt.

Die groteske Reduzierung der Gestalt Pljuškins, die sich in der Zwitterhaftigkeit seines Äußeren, der Überhäufung mit unbestimmten dinglichen Details und in grotesk verdinglichenden wie belebenden Vergleichen ausdrückt, mündet in einen deutlichen Hinweis auf Pljuškins 'tote Seele': "Und dabei glitt über dieses hölzerne Gesicht plötzlich irgendein warmer Strahl, drückte sich, wenn nicht ein Gefühl, so doch ein blasser Abglanz eines Gefühls aus..." (Es folgt ein Vergleich des vorüberhuschenden Gefühls mit einem Ertrinkenden, der mit den Worten endet:) "Alles ist totenstill, und noch schrecklicher und öder wird danach die beruhigte Oberfläche des stummen Elements. So wurde auch das Gesicht Pljuškins nach dem flüchtigen Vorüberhuschen der Gefühlsregung um so empfindungsloser und gemeiner" (VI, 126).

Die bei der Charakterisierung von Sobakevič und Pljuškin eingesetzten Mittel des grotesken Stils verleihen beiden Gestalten eine groteske Färbung, die in direkten Zusammenhang mit ihrer 'toten Seele' gebracht wird. In ihrer 'Seelenlosigkeit' aktualisiert sich die übertragene Bedeutung der 'toten Seelen', welche eine Verdinglichung und Reduzierung des Lebens beinhaltet.

Auch bei den weniger ausführlich beschriebenen Figuren erweist sich die auf den Begriff der 'toten Seelen' in seiner figurativen Bedeutung bezogene Verdinglichung des Belebten als vorherrschende Tendenz des grotesken Stils.

An der Tafel von Sobakevič sitzt "es ist schwer, genau zu sagen, was für eine, ob Dame oder Fräulein, Verwandte, Wirtschaftlerin oder einfach eine Mitbewohnerin des Hauses; ein Etwas ohne Haube, um die 30 Jahre alt, im bunten Kleid. Es gibt Gestalten, die auf der Welt nicht als Ge-

genstand, sondern als von außen dazugekommene Tüpfelchen oder Fleckchen auf einem Gegenstand existieren. Sie sitzen stets auf dem gleichen Platz, halten den Kopf auf die gleiche Weise, man ist fast geneigt, sie für ein Möbelstück zu halten und zu glauben, daß von Geburt an noch kein Wort aus solchem Munde gekommen ist; aber irgendwo in der Gesindestube oder in der Speisekammer zeigt es sich - oho!" (VI, 98). Die anfängliche Unbestimmbarkeit des seltsamen Wesens geht in totale groteske Verdinglichung über. Erst der Schluß der Charakterisierung trägt wieder ein belebendes Moment in die Beschreibung der verdinglichten Gestalt hinein.

Ohne die grotesk verdinglichenden Vergleiche bei allen sekundären Gestalten aufzuführen, wollen wir unser Hauptaugenmerk auf die realisierten Vergleiche wenden. Da heißt es z.B.: "Im Eckladen oder vielmehr im Fenster desselben hatte sich ein Getränkeverkäufer eingerichtet mit einem Samowar aus rotem Kupfer und einem Gesicht, das ebenso rot war wie der Samowar, so daß man aus der Entfernung denken konnte, daß im Fenster zwei Samoware standen, wenn nicht ein Samowar einen pechschwarzen Bart gehabt hätte" (VI, 8). Durch die längere 'Ausführung' des Vergleichs wird erreicht, daß der Kopf des Verkäufers und der Samowar so sehr aneinander angenähert werden, daß als einziges Unterscheidungsmerkmal der schwarze Bart des Verkäufers übrigbleibt. Die Identifizierung des menschlichen Gesichts mit dem Samowar geht schrittweise vor sich. Zuerst wird nur festgestellt, daß Gesicht und Samowar sich in der Farbe ähneln, dann erscheinen beide aus der Entfernung als gleich und schließlich wird das Gesicht sogar ganz durch den Samowar ersetzt.

Überhaupt läßt sich beobachten, daß in verdinglichenden realisierten Vergleichen die groteske Montage deutlich hervortritt, indem die Dingebene so ausgeweitet wird, daß die menschliche Gestalt, der eigentliche Anlaß des Ver-

gleichs, hinter dem entfalteten Dingbereich zurücktritt. Der Bauer Minjaj hatte, so wird erzählt, einen Bauch, "der jenem riesigen Samowar ähnelt, in welchem man Gewürzgetränke für den ganzen durchfrorenen Markt kocht" (VI, 91). Über dem riesigen Samowar auf dem Markt vergißt man für einen Augenblick ganz den dicken Bauch des Onkel Minjaj. Eine ganz ähnliche Wirkung erzielt der Vergleich der Ballteilnehmer mit einem Fliegenschwarm im ersten Kapitel der "Toten Seelen". Anknüpfungspunkt des Vergleichs ist das Leuchten der schwarzen Fräcke vor dem Hintergrund der hellen Damenkleider, das mit "Fliegen auf weiß glänzender Raffinade" verglichen wird (VI, 14). In dem folgenden langen Vergleich verselbständigt sich der neu eingeführte Bereich. Die Handlung entfernt sich von dem ursprünglichen Ausgangspunkt und geht über in eine detaillierte Beschreibung der den Zucker umschwärmenden Fliegen. Die Verselbständigung und Ausweitung dieses realisierten Vergleichs wird jedoch dadurch wieder in den ursprünglichen Zusammenhang zurückgeholt, daß man bei der Beschreibung der Fliegen die Bewegungen der Ballteilnehmer vor sich sieht, so daß die beiden Vergleichsebenen in latenter Spannung zueinander stehen.

Wie fremd die realisierten Vergleiche für Gogol's Zeitgenossen waren, geht aus der Kritik Masal'skijs über die "Toten Seelen" hervor. Masal'skijs erblickt darin ein Zeichen des schlechten Stils Gogol's: "Seine Vergleiche sind manchmal übermäßig lang und stellen nicht nur Schönes dar, sondern erscheinen im Gegenteil als unpassende, überflüssige Einfügungen."¹²⁵ Der Vergleich der schwarzen Fräcke mit Fliegen ist nach Masal'skijs Meinung "sehr gelungen am Anfang; aber warum blieb der Autor nicht dabei stehen, warum dehnte er seinen Vergleich über eine ganze Seite aus?"

125) Zit. nach Zelinskij: Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach N.V. Gogolja, Bd. 1, S. 274.

Masal'skij zählt auf, was in dem langen Vergleich geschieht, und schließt: "Das alles gehört überhaupt nicht zur Sache und hat nichts Gemeinsames mit den schwarzen Fräcken."¹²⁶

In ähnlicher Weise kritisiert Masal'skij auch den Vergleich des Kopfes von Sobakevič mit einem Kürbis. Die Reaktion Masal'skijs zeigt, wie auffällig Gogol' in seinen grotesk-verdinglichenden realisierten Vergleichen die Montage der disparaten Elemente handhabte.

Ein anderes Mittel der grotesken Verdinglichung ist die metonymische Ersetzung der menschlichen Gestalt durch Körperteile oder Kleidungsstücke. Am Ende des achten Kapitels der "Toten Seelen" wird z.B. erzählt, daß auf dem Weg des Lasters "durch die tiefschlafende Stadt vielleicht irgendwo ein Friesmantel trottete" (VI, 176).

Am auffälligsten wird die Metonymie bei der Charakterisierung des Staatsanwalts eingesetzt. Erst als er "nur mehr ein seelenloser Körper war", erfuhr man voller Mitleid, "daß der Verstorbene wirklich eine Seele gehabt hatte, wenn er sie auch aufgrund seiner Bescheidenheit niemals gezeigt hatte" (VI, 210). Der ironische Hinweis auf die "Bescheidenheit" des Staatsanwalts ist natürlich nur dazu angetan, die 'Seelenlosigkeit' um so stärker hervorzuheben. Die Bewegungen des Staatsanwalts werden marionettenhaft auf einige komische Gesten reduziert: "Der eben noch gegangen war, sich bewegt, Whist gespielt, verschiedene Papiere unterschrieben hatte und so oft unter den Beamten mit seinen dichten Augenbrauen und seinem zwinkernden Auge zu sehen war, lag jetzt auf dem Tisch, das linke Auge zwinkerte überhaupt nicht mehr, aber die Braue war immer noch angehoben mit irgendeinem fragenden Ausdruck" (VI, 210). Čičikovs Kommentar zum Tod des Staatsanwalts enthüllt die satirische Funktion der grotesken Verdinglichung seiner Gestalt: "Aber wenn man sich die Sache näher besieht und richtig überprüft, dann war an dir nichts außer den dichten Augenbrauen" (VI, 219-220). Die Verdinglichung ist

126) Ebda. S. 276.

der unmittelbare Ausdruck der 'toten Seele' des Staatsanwalts.

Mit dem Kunstgriff der Verdinglichung kontrastiert im grotesken Stil die Belebung des Unbelebten. In dem folgenden Beispiel sind beide Tendenzen zugleich zu beobachten:

"Unsere Helden sahen viel Papier, beschriebenes und weißes, gesenkte Köpfe, breite Nacken, Fräcke und Gehröcke von provinziellem Zuschnitt und sogar irgendeine sehr auffällig abstechende hellgraue Jacke, die den Kopf zur Seite gewendet und fast ganz auf das Papier gelegt hatte und flink und schwungvoll irgendein Protokoll ... schrieb" (VI, 141). Im ersten Teil des Satzes wird Belebtes und Unbelebtes mosaikartig aneinander gereiht, im zweiten wird Gegenständliches in grotesker Weise personifiziert. Etwas Ähnliches wie eine Belebung des Unbelebten findet sich in dem Vergleich der Kutsche der Korobočka mit einer "pausbackigen, aufgeschwollenen Wassermelone" (VI, 176), wobei die Türen der Kutsche noch einmal ausdrücklich als Backen angesprochen werden.¹²⁷ Eine Umkehrung dieses Vergleichs kommt in der "Erzählung vom Hauptmann Kopejkin" vor: "Da schaut aus dem Fenster gewissermaßen... eine riesige Wassermelone hervor, so eine richtige Postkutsche, die lugt aus dem Fenster hervor und sucht sozusagen einen Dummkopf, der für sie 100 Rubel zahlt..." (VI, 203). Hier wird die Belebung des Unbelebten durch die Verben (vygljadyvaet, vysunulssja, iščet) bewirkt. In ähnlicher Weise wird vom Tor der Protopenfrau gesagt, daß es sich weit öffnete "und schließlich, wenn auch mit großer Mühe, dieses schwerfällige Reisemittel verschluckte" (VI, 177), wobei man nach dem Vergleich von Korobočkas Kutsche mit einer Melone natürlich

127) Vgl. die "bequeme Kalesche, tief wie eine Wassermelone" im Fragment "Semen Semenovič Batjušek" (III, 334).

unwillkürlich an das Verschlucken einer großen Wassermelone denkt.

Eine Belebung des Unbelebten liegt z.B. in folgendem realisierten Vergleich vor: "Der Tag war weder heiter noch düster, sondern von irgendeiner hellgrauen Farbe, wie man sie nur an alten Uniformen von Garnisonssoldaten findet, dieses übrigens friedlichen, doch teilweise an Sonntagen betrunkenen Truppenteils" (VI, 23). Ausgehend von dem Grau des Tages ist Gogol' über die Farbe der Uniformen unversehends in die Sphäre der Garnisonssoldaten vorgestoßen, so wie er vom Kopf Sobakevič' über den Kürbis und die Balalajka zu den Burschen und Mädchen überleitete. In diesen Fällen, wo durch die Kraft der Sprache aus dem Boden des Dinglichen plötzlich Leben emporschießt, spricht V. Nakov treffend von "life generating syntax."¹²⁸

Bei der Betrachtung der mit der übertragenen Bedeutung der 'toten Seelen' verbundenen Kunstgriffe des grotesken Stils handelt es sich nicht darum, einen möglichst vollständigen Katalog zusammenzustellen, sondern um die Herausarbeitung wesentlicher Grundzüge der Stilgroteske. Als ihr Hauptmerkmal hat sich die Tendenz zur Verdinglichung des Belebten ergeben, die stellenweise mit der Belebung des Unbelebten in Wechselwirkung steht.

An den Gestalten von Sobakevič, Pljuškin und dem Staatsanwalt ist die satirische Funktion der grotesken Verdinglichung offen zutage getreten. In diesen grotesk gefärbten Typen aktualisiert sich das Motiv der 'toten Seelen' in seiner übertragenen Bedeutung, d.h. in seinem Bezug auf die bis zur 'Seelenlosigkeit' reduzierte Existenz menschlicher Gestalten. Während bei den wichtigeren Gestalten die sati-

128) Vladimir Nabokov: Nikolai Gogol. Norfolk (Connecticut) 1944, S. 78. Mit diesem Ausdruck akzeptieren wir aber nicht den von Nabokov damit verbundenen irrationalen Hintergrund.

rische Funktion der grotesken Verdinglichung im Vordergrund steht, ist bei vielen sekundären Figuren die spielerisch-komische Absicht in der Verwendung des grotesken Stils stärker ausgeprägt (z.B. beim Gewürzteeverkäufer oder Onkel Minjaj).

Die groteske Verdinglichung erstreckt sich in erster Linie auf negative Gutsbesitzer- und Beamtentypen, deren 'tote Seelen' sie satirisch enthüllt. Die Satire wird noch dadurch offensichtlicher, daß gegenüber dieser grotesken Verdinglichung die eigentlichen 'toten Seelen', die gestorbenen Leibeigenen, auf merkwürdige Weise Leben annehmen. Die Belebung der gestorbenen Leibeigenen ist in den Worten von Sobakevič deutlich ausgeprägt. Sobakevič unterstreicht die positiven Qualitäten der gestorbenen Bauern und lehnt es ab, sie von Čičikov als "Traum" bezeichnen zu lassen. Die Belebung setzt sich am Anfang des 7. Kapitels fort, wo Čičikov die Listen der gekauften Seelen abschreibt. Den 'toten Seelen' von Sobakevič haftet ein "besonderer Anschein von Frische" an, weil er sein Register mit ausführlichen Bemerkungen versehen hat: "Es schien, als hätten die Bauern gestern noch gelebt" (VI, 136). Diese Wiedererweckung der 'toten Seelen' zum Leben, die ganz unter positiven Vorzeichen erfolgt, steht in deutlichem Kontrast zu der grotesken Verdinglichung der negativen Typen. Es ist ein satirisches Paradoxon, wenn die Lebenden unter dem negativen Aspekt der 'toten Seelen' erscheinen, die eigentlichen toten Seelen jedoch mit Leben begabt werden.

Die wesentlichen Elemente der Stilgroteske stehen mit dem zentralen Begriff der 'toten Seelen' in enger Verbindung. Die Untersuchung hat gezeigt, daß in der Stilgroteske die beiden Grundbedeutungen der 'toten Seelen' umspielt werden, was dadurch ermöglicht wird, daß die Wortverbindung selber eine spannungsvolle Einheit bildet, die den 'Spiel-

raum' für die groteske Vermischung von Belebtem und Unbelebtem schafft. Vom Begriff der 'toten Seelen' her läßt sich der groteske Stil des Werks in zwei Komplexe unterteilen, in denen sich jeweils eine Grundbedeutung entfaltet.

Der erste Komplex umfaßt das groteske Oszillieren im Bereich des wörtlichen Sinns der 'toten Seelen' in den Reaktionen der Gutsbesitzer und Stadtbewohner auf Čičikovs Seelenkäufe. Es ist bereits bemerkt worden, daß hier die Kunstgriffe der Stilgroteske in das Geschehen ausgeweitet werden - in die Dialoge Čičikovs mit den Gutsbesitzern und in die Gerüchte der Provinzstadt -, wobei sich absurde und phantastisch anmutende Perspektiven eröffnen.

Der zweite, auf der übertragenen Bedeutung der Wortverbindung beruhende Komplex enthält die Schilderung negativer Typen unter dem Aspekt ihrer 'toten Seele'. Hier werden vor allem die Mittel des grotesk verdinglichenden Stils eingesetzt.

Die Aktualisierung der in dem Titel "Tote Seelen" angelegten Möglichkeiten mit Hilfe der Stilgroteske verleibt der realistischen Darstellungsebene des "Poems" eine groteske Färbung, die nicht nur an der 'Oberfläche' des Stils bleibt, sondern bis in die Komposition hineinreicht und die beschriebene Realität so prägt, daß eine realistische Groteske entsteht.

In beiden Komplexen kommt der Stilgroteske im wesentlichen eine satirische Funktion zu. Im ersten enthüllt die Reaktion auf Čičikovs Seelenkäufe die negative gesellschaftliche Wirklichkeit der Welt der Gutsbesitzer und Provinzbürokratie, im zweiten werden einzelne "gemeine" Typen in ihrer menschlichen Reduktion vorgeführt.

Die Mittel des grotesken Stils, die im zentralen Begriff der 'toten Seelen' ihren Mittelpunkt und ihre Einheit finden, sind ein wesentlicher Bestandteil der satirischen

Darstellung der zeitgenössischen russischen Gesellschaft in Gogol's "Poem". In den "Toten Seelen" macht das Groteske nicht mehr das beherrschende Kennzeichen der Kompositionsstruktur aus, sondern ist in den Stil des Werks zurückgegangen. Damit ist seine Unterordnung unter die realistische Darstellungsebene mit ihrer satirischen Zielsetzung vollzogen. Daß aber Gogol' sich bewußt war, in seiner realistischen Groteske gesellschaftliche Wirklichkeit zu gestalten, geht aus dem Brief an Žukovskij vom 12. Nov. 1836 hervor, wo er über das Sujet der "Toten Seelen" schreibt: "Ganz Rußland wird in ihm erscheinen!" (XI, 74).

DRITTER TEIL: DIE SATIRISCHE UND SPIELERISCHE FUNKTION
DES GROTESKEN BEI GOGOL'

Kapitel 1 Kritik der Deutungen Gogol's im Sinn eines
dämonischen Weltgefühls

Im ersten Teil der Arbeit, der der Theorie des Grotesken gewidmet war, wurden drei mögliche Funktionen des Grotesken genannt: Danach kann das Groteske erstens Hinweis auf eine dämonische oder absurde Welttiefe (dämonische oder absurde Groteske), zweitens Darstellung überwindbarer Widersprüche (satirische Groteske), drittens Spiel mit dem Unvereinbaren (spielerische Groteske) sein.

In den Einzeluntersuchungen haben wir öfters die satirische Funktion des Grotesken bei Gogol' unterstrichen, seine Deutung als Ausdruck einer dämonischen Welttiefe jedoch an einigen Stellen, insbesondere im "Mantel", abgelehnt. Es soll uns jetzt eingehender die Frage beschäftigen, ob sich in Gogol's Groteske eine dämonische Abgründigkeit der Welt ausdrückt.

Die Interpretationen, die diese Frage bejahen, lassen sich unschwer auf D.S. Merežkovskij zurückführen, der seine Ansichten in dem Buch "Gogol'. Tvorčestvo, Žizn' i religija"¹ darlegte. Ausgehend von einigen Briefstellen Gogol's aus der zweiten Hälfte der 40er Jahre stellt Merežkovskij fest, Gogol's einziges Thema sei die Darstellung des absoluten, ewigen, universellen Bösen in allen seinen "temporären und lokalen, geschichtlichen, ethnographischen, staatlichen und sozialen Verkleidungen".² Čičikov wird da-

1) Dmitrij S. Merežkovskij: Gogol'. Tvorčestvo, Žizn' i religija. St.-Peterburg 1909. Vorher erschienen unter dem Titel: Gogol' i čert. St.-Peterburg 1906.

2) Zit. nach Dimitrij Mereschkowskij: Gogol und der Teufel. Hamburg, München 1963, S. 34-35.

bei kurzerhand zum "Positivisten" erklärt, Chlestakov zum "Idealisten". Die beiden sind "zwei Verkörperungen des Ewig-Bösen + des Teufels."³ Merežkovskij's Ausführungen sind von einem geradezu antiwissenschaftlichen Irrationalismus und einer antikünstlerischen allegorisierenden Abstraktheit. Hinter allem und jeden wittert Merežkovskij den Teufel. Es lohnte sich nicht, auf seine Spekulationen einzugehen, wenn sie nicht einen beträchtlichen Einfluß auf die Gogol'-Forschung gehabt hätten.

Ein ganz ähnlicher Irrationalismus spricht aus V. Nabokovs Buch "Nikolai Gogol", wo z.B. in dunklen Worten von "Chichikov's fundamental irreality in a fundamentally unreal world"⁴ die Rede ist. Im Gegensatz zu Merežkovskij finden sich bei Nabokov einige interessante literarische Beobachtungen, etwa über die "secondary dream characters"⁵, flüchtig auftauchende Nebenfiguren in Gogol's "Revisor", die aber in den Augen Nabokovs aus irgendeinem Grund als Bestätigung des "irrational background"⁶ der Komödie angesehen werden.

Auch in den Interpretationen Setschkareffs und Tschbižewskijsspielt das Dämonische eine große Rolle, wobei sich beide, in viel stärkerem Maß als Merežkovskij und auch Nabokov, auf formale Untersuchungen stützen. Für Setschkareff existiert kaum ein Werk Gogol's, das nicht "Spuren

3) Ebda. S. 62. Daß auch die philosophischen Etikette ernst gemeint sind, geht daraus hervor, daß Merežkovskij damit Ausfälle gegen Konfuzius, Montaigne, Rousseau, Nietzsche, die russischen Westler, die russische Sozialdemokratie u.a. verbindet. Alle diese Richtungen sind nach Merežkovskij vom Antichrist inspiriert wie auch Čičikov und Chlestakov.

4) Nabokov: Nikolai Gogol, S. 72.

5) Ebda. S. 42 ff.

6) Ebda. S. 52.

teuflischer Betriebsamkeit"⁷ aufweist. In den Dikan'ka-Novellen oder im "Vij", wo dämonische Kräfte zweifellos eine große Rolle spielen, mag eine solche Deutung durchaus am Platze sein, obwohl man berücksichtigen muß, daß Gogol' dort häufig das Dämonische verharmlost, indem er damit spielt, oder es auf dem Hintergrund folkloristischer Vorstellungen gestaltet. Setschkareff aber projiziert den Teufel aus den Dikan'ka-Novellen auch in diejenigen Werke Gogol's hinein, wo er überhaupt nicht vorkommt. In der "Nase" findet er einen Stil, der eine "Welt von Teufels Gnaden" widerspiegelt.⁸ In den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" bringt er ebenfalls den Teufel ins Spiel, womit wir uns bereits auseinandergesetzt haben.⁹ Wenn Setschkareff zu den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" auch noch bemerkt, Gogol' habe in jener Zeit nur das Negative gesehen und nicht die "positive Seite, die das Reich der Gnade Gottes hinter der aufgelösten Welt erscheinen läßt,"¹⁰ dann wird klar, in welchem Maß die Kriterien der Beurteilung der Novelle äußerlich sind, steht doch nicht die religiöse Entwicklung Gogol's, sondern die Interpretation seiner Werke zur Debatte.

Die "Toten Seelen" spielen laut Setschkareff auf dem Hintergrund des Bewußtseins, daß die Welt "ohne Gnade rettungslos dem Teufel verfallen ist."¹¹ Nach Setschkareff ist Čičikov "ganz im Irdischen verhaftet, ohne auch nur einen Gedanken an Gott oder das Jenseits."¹² In demselben Satz schreibt Setschkareff aber, im ersten Teil des Werks

7) Utz Kirsten: Die Interpretation der Satire Gogol's in Westdeutschland. In: Zeitschrift für Slawistik 8 (1963), S. 946.

8) Vgl. Setschkareff: N.V. Gogol, S. 122.

9) Vgl. Teil II, Kap. 7, S.160 der Arbeit.

10) Setschkareff: N.V. Gogol, S. 104.

11) Ebda. S. 141.

12) Ebda. S. 141-142.

sei"nicht ein Wort von Religion zu lesen",¹³ womit er eingesteht, daß seine Interpretation von außen an das Werk herangetragen ist.

Mit Tschizewskijs Deutung des "Mantel", die auch Setschkareff übernimmt, haben wir uns bereits im Abschnitt über die phantastische Grotteske auseinandergesetzt. So wertvoll uns die Berücksichtigung der formalen Mittel Gogol's - wir denken etwa an die Untersuchung des "daže" in der ersten Hälfte von Tschizewskijs Arbeit - erscheint, so angreifbar ist nach unserer Meinung ihre Verknüpfung mit der Deutung der Novelle im Sinn der teuflischen Versuchung Akakijs durch irdische Leidenschaften.

Unsere Einwände richten sich vor allem gegen die unmittelbare Verknüpfung aus dem Zusammenhang gerissener Kunstgriffe mit der "Idee" eines Werks. Es wurde schon an Tschizewskijs Interpretation des "Mantel" kritisiert, daß er das "daže" unter Auslassung aller Vermittlungen ohne weiteres mit dem Gedanken von der "Nichtigkeit" der Welt zusammenbrachte. Auch in der Studie "Der unbekannte Gogol'" findet sich derselbe Sprung von der formalen "Instrumentierung" zum "ideologischen Programm" Gogol's.¹⁴ Die "ideologischen Programme" aber untersucht Tschizewskij nicht am Einzelwerk, sondern anhand brieflicher Äußerungen Gogol's und geistesgeschichtlicher Parallelen. Es leuchtet ein, daß auf diese Weise das unvermittelte In-Beziehung-Setzen von isolierten Kunstgriffen einerseits mit weitgespannten "ideologischen Programmen" andererseits der subjektiven Beliebigkeit einen sehr großen Spielraum läßt. Der spezifische Gehalt des einzelnen Werks wie die spezifische Funktion der Kunstgriffe innerhalb des einzelnen Werks kommen dabei notwendig zu kurz.

13) Ebda. S. 142.

14) Tschizewskij: Der unbekannte Gogol'. In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenew - Dostoevskij - Tolstoj, bes. S. 68, 79.

Beispiele für direkte Schlüsse von isolierten Kunstgriffen auf ein "ideologisches Programm" sind bei Tschizewskij zahlreich. So behauptet er in "Gogol: Artist and Thinker": "This parody of the hyperbole and hyperbole, and this oxymoron-like application of the *c o i n c i d e n t i a o p p o s i t o r u m* are all intended as an original means of demonstrating the insignificance, unreality and illusory nature of this lower, earthly existence."¹⁵ Ähnlich schreibt Tschizewskij in "Der unbekannte Gogol'", "nach unten" gerichtete Hyperbeln, Metaphern und Vergleiche, kurz der ganze "natürliche Stil" seien von Gogol' nur dazu geschaffen, "um durch die übertrieben widerwärtige und abstoßende Darstellung der Alltäglichkeit in dunklen Farben" beim Leser "Sehnsucht nach der höheren überirdischen Welt zu erwecken."¹⁶ In beiden Beispielen ist die globale Verknüpfung von Stilmitteln mit dem "ideologischen Programm" weder durch eine innere Notwendigkeit begründet noch nachprüfbar.

Aus der Tatsache, daß Gogol' ein religiöser Mensch war, versucht Tschizewskij sein "ideologisches Programm" abzuleiten, das sich, vereinfacht ausgedrückt, in einem abstrakten Dualismus erschöpft, wie ihn auch Setschkareff feststellt: auf der einen Seite die von irrational-dämonischen Kräften beherrschte Welt, auf der anderen die "höhere überirdische Welt". Die Stilmittel werden dann jeweils einer der beiden Welten zugeteilt. Die Kunstgriffe, die wir dem grotesken Stil zurechnen, z.B. die verschiedenen Mittel der Verdinglichung des Belebten, sind dabei natürlich der "niedrigen", dem Teufel verfallenen Welt zugeordnet. Die Stilgroteske Gogol's ist damit letztlich nach

15) Tschizewskij: Gogol': Artist and Thinker, ebda. S.94.

16) Tschizewskij: Der unbekannte Gogol', ebda. S. 84.

Tschižewskij nichts anderes als der Ausdruck einer pan-dämonischen, irrationalistischen Weltansicht.

Zu dieser Ansicht kann Tschižewskij u.a. deswegen gelangen, weil er über seinen zwei Interpretationsprinzipien (Formalismus und Geistesgeschichte) nicht nur die Spezifik des einzelnen Werks vernachlässigt, sondern auch den Begriff der Wirklichkeit total relativiert. Er schreibt z.B.: "Für den Romantiker sind Geister, Vorahnungen und Träume g e n a u s o real wie die alltägliche Wirklichkeit. Für den gläubigen Christen gehört die "göttliche Welt" einer h ö h e r e n Stufe der Wirklichkeit an als die natürliche Welt. Für den Platoniker ist die "ideale Welt" die e i n z i g e Wirklichkeit, während die empirische Welt nur über einen Schatten der Wirklichkeit verfügt, nur eine illusorische Wirklichkeit ist."¹⁷ Die historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit, in der sich Menschen mit den verschiedensten Wirklichkeitsvorstellungen allesamt drängen, wird dabei nicht einmal erwähnt. Von einer solchen Position ausgehend, unternimmt es Tschižewskij, durch eine Aufzählung aus dem Zusammenhang gerissener komischer und phantastischer Kunstgriffe zu beweisen, "daß Gogol' keineswegs auch nur die entfernteste Ähnlichkeit seiner Darstellung mit der Wirklichkeit anstrebte,"¹⁸ daß es Gogol's Ziel gewesen sei, "Unwahrscheinliches und Unglaubliches darzustellen."¹⁹ Durch die Leugnung jedes Wirklichkeitsbezugs in Gogol's Werk kommt Tschižewskij andererseits aber dazu, dort "Wirklichkeit" zu sehen, wo keine besteht, etwa wenn er feststellt: "The clearest instance in 'Gogol' of a

17) Ebda. S. 80-81.

18) Tschižewskij: Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik. München 1964. (Forum Slavicum.1.), S. 111.

19) Tschižewskij: Der unbekannte Gogol'. In: U. Busch u.a.: Gogol' - Turgenew - Dostoevskij - Tolstoj, S. 82.

phantasmal reality concealed behind the concrete world is his device of realization of metaphor."²⁰
 Die Relativierung des Wirklichkeitsbegriffs führt Tschizewskij zu einem ähnlichen Irrationalismus, wie wir ihn bei Nabokov fanden, der in harmlose Kunstgriffe imaginäre Welten hineindeutet.

wenn wir Tschizewskijs Leugnung des Wirklichkeitsbezugs in Gogol's Werk und seine Mystifizierung vieler Aspekte in Gogol's Schaffen kritisieren, so stimmen wir ihm auf der anderen Seite darin zu, daß die Frage des Realismus - bei Gogol' wie im allgemeinen - problematisch und keinesfalls endgültig gelöst ist. Wir tragen dem Rechnung, indem wir auf Begriffe wie 'Realismus' und 'Romantik' weitgehend in unserer Arbeit verzichten, da sie, wie die Dinge liegen, weniger zur Klärung beitragen als verwirren.

Das Problem der Wirklichkeit haben wir hauptsächlich deswegen gestreift, um den Hintergrund der Deutung Gogol's als eines Gestalters des Dämonischen deutlicher hervortreten zu lassen. Der Hintergrund dieser Deutung ist eine so oder so geartete irrationalistische, von allen Bezügen zur gesellschaftlichen Wirklichkeit losgetrennte Grundhaltung, die dem Werk Gogol's untergeschoben wird. Die Versuche Setschkareffs und Tschizewskijs, den 'Dämonismus' in der Stilschicht der Werke Gogol's zu verankern, sind wenig befriedigend. Die ohne jede Vermittlung durchgeführte Verknüpfung von Kunstgriffen und "Ideen" bricht bei näherer Untersuchung in ihre Bestandteile auseinander.

Es sei hier nur angedeutet, daß unsere Auseinandersetzung mit den irrationalistischen Deutungen auf grundsätzlichen methodologischen und nicht auf Detaildifferenzen beruht. Das von uns kritisierte Herangehen an Gogol's Werk ist dadurch gekennzeichnet, daß es sich allein von Gogol's subjektiven Motiven leiten läßt. Man versucht gewissermaßen, in den Autor 'hineinzuschlüpfen', um die von ihm gemeinte Absicht zu ergründen, und ist seinen Meinungen,

²⁰⁾ Tschizewskij: Gogol': Artist and Thinker, ebda.. S. 96.

Schwankungen und Widersprüchlichkeiten ausgeliefert. Das kann bei Gogol', besonders wenn seine späteren schriftlichen Äußerungen herangezogen werden, die tatsächlich eine Reihe von ideologischen Mystifikationen, inneren Widersprüchen und auch offensichtlichen Abstrusitäten enthalten, zu irrationalistischen Deutungen führen.

Es wird ignoriert, daß man nicht bei der Subjektivität des Autors stehenbleiben kann, daß das Werk eine objektive formale und Bedeutungsstruktur darstellt, die über die Absicht des Autors hinausgeht, indem sie auf eine bestimmte gesellschaftlich-gedankliche Wirklichkeit verweist, ja selber konstitutiver Bestandteil dieser Wirklichkeit ist. Nur innerhalb dieses Problemkomplexes ist die Frage nach dem subjektiven Wollen des Autors sinnvoll, während sie für sich betrachtet in eine unkritische Fixierung der Ansichten des Autors mündet.

Die kritisierte Interpretationsmethode kann auf viele Fragen im Zusammenhang mit Gogol's Werk keine befriedigenden Antworten geben. Sie abstrahiert z.B. von der Tatsache, daß Gogol' sich in seinem Werk mit einer konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit auseinandersetzt, und sieht bei ihm nur die - natürlich auch vorhandenen - "seelischen Probleme" und geistigen (religiösen, literarischen usw.) "Einflüsse". Sie legt sich auf den Bewußtseinsstand Gogol's fest und kann so zu keiner Einschätzung der unbewußten oder unterschwellig bewußten Momente seines Schaffens gelangen. Sie ist außerstande, die bewußtseinsrevolutionierende Wirkung des Gogol'schen Werks in Rußland zu erklären, und beklagt sie als "Mißverstehen" der "wahren" Absichten des Autors, an dem vor allem Belinskij "schuld" sei. Sie kann auch nicht begreifen, wie sich das Werk Gogol's in der Geschichte seiner Ausdeutungen zu seiner Totalität entfaltet, da es ihrzufolge darauf ankommt, die Deutung, nämlich die vom Autor gemeinte, aufzuspüren. Schließlich kann diese Methode nicht fassen, inwiefern

das Werk die Ideologie Gogol's übersteigt, warum es mehr enthält, als Gogol' "wollte", warum es nicht - wie große Teile der Ideologie Gogol's - veraltet.

Kapitel 2 Die spielerische Funktion des Grotesken und ihr Verhältnis zur satirischen

Grotesker Stil und groteske Kompositionsstruktur bei Gogol' deuten nach unserer Meinung nicht auf einen dämonischen oder irrationalen Hintergrund hin, sondern werden spielerisch oder satirisch eingesetzt. Vor der eingehenderen Untersuchung der spielerischen und insbesondere der satirischen Funktion des Grotesken bei Gogol' erscheint uns eine kurze Auseinandersetzung mit solchen Autoren angebracht, die Gogol's Groteske einseitig mit 'Spiel' oder Satire identifizieren.

Die spielerische Funktion grotesker Gestaltung ist zuerst von den russischen Formalisten in ihren formalen Analysen einzelner Werke Gogol's beachtet worden. Vor allem B. Ėjchenbaum verwendet den Begriff des Spiels häufig in seiner Arbeit "Kak sdelana "Šinel'" Gogolja". Das Wort "Spiel" taucht bei ihm in drei verschiedenen Zusammenhängen auf. Erstens ist von "Wortspiel" (igra slov, jazykovaja igra) die Rede, worunter die auf klanglichen oder etymologischen Ähnlichkeiten beruhenden "Kalauer" (kalambury) fallen. Zweitens wird "Spiel" auf den Wechsel der Darstellungsebenen, der "Mimik des Lachens" und der "Mimik des Leides", wie Ėjchenbaum sie nennt, angewendet. Drittens spricht Ėjchenbaum vom "Spiel" des Erzählers mit den Darstellungsebenen der Realität und Phantastik. Er bemerkt z.B., daß das Groteske "Raum für das S p i e l m i t d e r R e a - l i t ä t, für die Zersetzung und freie Verlagerung ihrer Elemente"²¹ eröffnet oder daß der Schluß der Novelle ein

21) Ėjchenbaum: Kak sdelana "Šinel'" Gogolja, S. 191.

"Spiel mit der Phantastik" ist so wie alles Vorhergehende "Spiel mit der Realität".²² Alle angeführten Arten des "Spiels" fließen bei Ėjchenbaum zusammen in dem "Spiel mit dem Sujet", so daß der Skaz selber "den Charakter eines Spiels annimmt."²³

Für Ėjchenbaum steht der spielerische Charakter des Grotesken eindeutig im Vordergrund. Dasselbe gilt für Vinogradovs Analyse der "Nase", obwohl dort der Begriff des "Spiels" nicht explizit gebraucht wird. Vinogradovs ganze Terminologie weist aber deutlich in diese Richtung. Er stellt z.B. fest, daß Gogol' in der "Nase" die Wörter aus ihren "nominativ-alltäglichen" Bezügen befreit und nach akasalen, rein semantisch-syntaktischen Gesichtspunkten zu einer Welt des "phantastischen Unsinn" konstruiert.²⁴ Diese Bemerkung Vinogradovs charakterisiert nichts anderes als den spielerischen Umgang des Autors mit dem Sujet und den Möglichkeiten der Sprache.

Die Verabsolutierung der "Spielfunktion" des Grotesken ist bereits bei der Untersuchung der "Nase" und des "Mantel" kritisiert worden. Diese Einseitigkeit ist im Wesen der formalistischen Methode begründet. Der "Spiel"-Begriff, wie er vor allem bei Ėjchenbaum auftritt, erweist sich bei genauerer Betrachtung als etwas nicht ausschließlich für das Groteske Spezifisches. Für den dogmatischen Formalismus ist mehr oder weniger jedes Kunstwerk ein System "spielerisch" verknüpfter formaler Kunstgriffe. Das "Spielerische" der Verknüpfung der Kunstgriffe und das Wechsel-"Spiel" der Darstellungsebenen treten in der grotesken Gestaltung nur viel deutlicher hervor, da im Grotesken der "Spiel"-Charakter der Kunst auf die Spitze getrie-

22) Ebda. S. 194.

23) Ebda. S. 172.

24) Vgl. Vinogradov: Naturalističeskij grotesk, S. 44-45.

ben und 'bloßgelegt' wird. Wenn die Formalisten die "Spiel-funktion" des Grotesken verabsolutieren, dann deshalb, weil sie im Grunde jedes literarische Werk auf "Spiel" reduzieren. Diese Ausweitung des - zweifellos vorhandenen - "spielerisch"-formalen Aspekts eines Kunstwerks auf Kosten des Inhalts, ein Verfahren, zu dem das Groteske besonders einlädt, führt zu sehr einseitigen Resultaten. Man gewinnt danach den Eindruck, als habe Gogol' seine Werke allein um der Erfindung neuer stilistischer Kunstgriffe willen geschrieben.

Unsere Kritik am Formalismus ist keineswegs gleichbedeutend mit der gänzlichen Ablehnung seiner Methoden und Ergebnisse. Waren doch die Formalisten die ersten, die das Groteske bei Gogol' in den Blick bekamen und gründlich analysierten.

Wenn wir von der spielerischen Funktion des Grotesken sprechen, meinen wir nicht den formalisierten "Spiel"-Begriff Eichenbaums, sondern die Eigenart des Grotesken, phantasievolle und mutwillige Kombinationen hervorzubringen, die die Freude am Konstruierten, Widersprüchlichen und Spannungsvollen auszudrücken. In der Stilgroteske Gogol's gibt es wohl kaum ein Mittel, das nicht deutlich die spielerische Funktion, die ihm anhaftet, verriete. Die spielerische Absicht der Verwendung des grotesken Spiels tritt z.B. in der Novelle von den beiden Ivanen in ungeminderter Stärke hervor. Auch im Bereich der Kompositionsgroteske ist die spielerische Absicht bei der Vermischung der Darstellungsebenen nicht zu übersehen. Dies mag wohl auch der Grund dafür gewesen sein, daß Puškin Gogol's "Nase" einen "Scherz" genannt hat.

Auf die spielerische Funktion des Grotesken haben wir wiederholt in den Einzeluntersuchungen hingewiesen, vor allem dort, wo sie eindeutig im Vordergrund stand. In verallgemeinerter Form über das Spiel in der grotesken Gestaltung Gogol's zu sprechen, erscheint uns jedoch als wenig sinn-

voll, da die spielerische Wirkung des Grotesken nur im jeweiligen konkreten Zusammenhang erfaßt werden kann.

Wie die Formalisten die "spielerisch"-formale Funktion des Grotesken bei Gogol' verabsolutieren, so erliegen die meisten sowjetischen Autoren der Gefahr, das Groteske in Gogol's Werk mit Satire zu identifizieren. Diese Tendenz ist durch die in der sowjetischen Literaturwissenschaft verbreitete Unterordnung des Grotesken unter die Satire²⁵ bedingt. Die einseitige Hervorhebung der satirischen Funktion in fast allen Werken Gogol's äußert sich beispielsweise darin, daß auch die betont spielerisch-marionettenhafte Stilgroteske in der Novelle von den beiden Ivanen oder die stark idyllisch gefärbte komische Kompositionsgroteske der "Altväterlichen Gutsbesitzer" satirisch interpretiert wird, wobei die vorhandenen satirischen Anklänge in beiden Novellen unverhältnismäßig überbewertet werden. G.N. Pospelov ist wohl der einzige sowjetische Autor, der bei den oben genannten Werken Gogol's nicht von Satire, sondern von "Humor" spricht.²⁶

Ein kurzer Blick auf die Entwicklung der Formen des Grotesken im Verhältnis zur Entwicklung der Satire im Schaffen Gogol's soll verdeutlichen, warum es nicht möglich ist, Groteske und Satire bei Gogol' einfach gleichzusetzen. Die meisten Werke der komischen und phantastischen Groteske²⁷ fallen in die Jahre 1833 - 1835. Die Novelle von den beiden Ivanen, die man als Höhepunkt der komischen Grotes-

25) Vgl. Teil I, Kap. 2, S. 13-16 der Arbeit.

26) G.N. Pospelov: Tvorčestvo N.V. Gogolja, Moskva 1953, bes. S. 98, 106.

27) Der "Mantel" nimmt eine Sonderstellung ein, wie er sich überhaupt durch eine besondere Komplexität in mancher Hinsicht auszeichnet.

ke bezeichnen kann, wurde von Gogol' 1833 begonnen und noch im selben Jahr beendet, die "Nase", die den Gipfel der phantastischen Groteske markiert, wurde Ende 1832/Anfang 1833 begonnen und Anfang 1835 abgeschlossen. Die satirische Typisierung, die im "Nevskij Prospekt", den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" und in der "Nase" einsetzte - in den "Altväterlichen Gutsbesitzern" ist die Satire durch die Idylle, in der Špon'ka-Novelle und der Novelle von den beiden Ivanen durch die komische Marionettenhaftigkeit überlagert -, wird im "Revisor" und den "Toten Seelen" ab Herbst 1835 vertieft und ausgeweitet. Die bewußte Ausweitung und Verallgemeinerung der Satire geht aus den beiden Werken selber, sowie aus den Briefen über sie und aus den erläuternden Schriften zum "Revisor" eindeutig hervor. In den "Toten Seelen" ist das Groteske bedeutend abgeschwächt ("realistische Groteske") und der Satire in noch stärkerem Maß untergeordnet als in den früheren Werken, im "Revisor" fehlt das Groteske praktisch ganz.²⁸

Es wird deutlich, daß die Höhepunkte der komischen und phantastischen Kompositions-groteske und der Satire Gogol's auseinanderfallen. Als Wende läßt sich in etwa das Jahr 1835 angeben, da zu Beginn dieses Jahres die "Nase" abgeschlossen und im Herbst die "Toten Seelen" und der "Revisor" begonnen wurden. Nur die Stilgroteske erweist sich als durchgängiges Gestaltungselement, nimmt jedoch - angefangen vom "Nevskij Prospekt" - eine zunehmend satirische Funktion an.

Das zeitliche Auseinanderfallen der Höhepunkte grotesker

28) Es fehlt völlig als bestimmendes Element der Kompositionsstruktur (zum 'grotesken Effekt' der Schlußszene vgl. Teil II, Kap. 4, S.113 der Arbeit), doch finden sich vereinzelt Formen der Stilgroteske.

und satirischer Gestaltung spricht nicht gegen die satirische Funktion des Grotesken bei Gogol', sondern nur gegen die Reduzierung des Grotesken auf Satire. Das Groteske, das sich bei Gogol' vor allem zwischen den phantastischen, noch stark von der Romantik geprägten Dikan'ka-Novellen und dem satirischen "Revisor" entfaltet, läßt sich demnach am besten als eine nachromantische Erscheinung, eine Überwindung der Romantik in Richtung auf den Realismus verstehen.

Am Beispiel der phantastischen Groteske läßt sich der postromantische Charakter des Grotesken bei Gogol' gut zeigen.²⁹ In der phantastischen Groteske Gogol's ("Die Nase", "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen", "Der Mantel") ist das Phantastische: erstens sehr sparsam verwendet, zweitens bewußt spielerisch eingeführt und gehandhabt, so daß es kein selbständiges Reich der Phantastik gibt wie etwa noch in den Dikan'ka-Novellen und drittens meist satirischen Zielen untergeordnet, so daß es schließlich von der realistischen Darstellungsebene aufgesogen, in die Realität hineingearbeitet werden kann ("Tote Seelen").

Die Ansicht, die Gogol' in der Zeit nach der Abfassung der Dikan'ka-Novellen über die Rolle des Phantastischen in der Literatur vertrat, geht aus dem Artikel "O dviženii žurnal'noj literatury v 1834 i 1835 godu" hervor, wo über Senkovskij gesagt wird: "Es ist auch unbekannt, warum er einige von seinen Artikeln phantastisch nennt. Das Fehlen jeglicher Wahrheit, Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit darf

29) Auch die Stilgroteske, eine Form des 'natürlichen Stils', zielt auf die Überwindung des romantischen Stils. So unterscheiden sich z.B. die Mittel der grotesken Verdinglichung (Vergleich, Metapher, Metonymie) wie auch der grotesken Personifizierung durch ihre verfremdende Wirkung von dem psychologisch-einfühlenden, anthropomorphisierenden romantischen Stil. Dazu vgl. Teil I, Kap. 6, S. 55 ff. der Arbeit.

man noch nicht für phantastisch halten" (VIII, 161).

Nachdem die einseitigen Auslegungen des Grotesken bei Gogol' als reines Spiel oder bloße Satire kurz beleuchtet worden sind, ergibt sich die Notwendigkeit, das **V e r - b ä l t n i s** zwischen spielerischer und satirischer Funktion in der grotesken Gestaltung Gogol's zu klären. Auf den ersten Blick könnte es so aussehen, als schlössen die beiden Funktionen einander aus. In bezug auf die meisten Werke Gogol's mit grotesken Gestaltungselementen scheint uns die Alternative: Groteske als Spiel o d e r Satire jedoch falsch. Die "Nase" z.B. ist ein grotesker "Scherz" mit ausgesprochen spielerischem Charakter und beinhaltet doch gleichzeitig eine Satire auf Major Kovalev und seinesgleichen, auf das ganze nikolaitische Petersburg. Hier wird deutlich, daß die Frage nach der spielerischen Funktion des Grotesken im Verhältnis zur satirischen zwei verschiedene Seiten aufweist.

Betrachtet man die grotesken Kunstgriffe des Stils oder der Komposition **i s o l i e r t** und **r e i n f o r m a l**, dann bietet sich als Antwort in erster Linie die spielerische Funktion an. Die satirische Funktion der grotesken Gestaltungsmittel geht nur aus dem **I n h a l t**, dem **B e d e u t u n g s z u s a m m e n h a n g** eines Werks hervor. Von da her läßt sich leicht erklären, warum in den formalistischen Arbeiten die satirische Funktion des Grotesken überhaupt nicht ins Blickfeld gelangt. In ihnen ist entweder die Verknüpfung der Kunstgriffe im formalen System eines Werks (Ejchenbaum, Vinogradov) oder die Klassifizierung isolierter Kunstgriffe (Belyj, Tschizewskij - soweit seine Arbeiten formalistisch sind) Gegenstand der Untersuchung.

Die Richtung, die allein die formale Seite anvisiert, übersieht, daß dieselben Kunstgriffe in verschiedenen Bedeu-

tungszusammenhängen verschiedene Funktionen übernehmen können, Während z.B. die Stilgroteske in der Špon'ka-Novelle oder in der Geschichte von den beiden Ivanen spielerisch gehandhabt wird, erhält sie in der Einleitung zum "Nevskij Prospekt" eine satirische Funktion, ohne dabei die spielerische aufzugeben.

Andererseits muß gegenüber allen Versuchen, das Groteske auf Satire zurückzuführen, festgehalten werden, daß gerade das groteske Gestaltungsprinzip einen beträchtlichen 'Spielraum' offenläßt, der aus dem Konstruktions- und Montage-Charakter allen grotesken Gestaltens herrührt. Der im Grotesken vorhandene 'Spielraum' bedeutet aber, entgegen der formalistischen Auffassung, nicht, daß für Gogol' die spielerische Desintegration der Realität überall nur Selbstzweck gewesen sei. Sie ist es am ehesten in der komischen Groteske Gogol's. In der phantastischen (und realistischen) Groteske wird sichtbar, daß Gogol's Groteske keine willkürliche Zerstörung der Realität anstrebt, sondern mit Hilfe des Grotesken wesentliche Züge der Realität bewußtmachen will.

Spielerische und satirische Funktion bilden keine unüberbrückbaren Gegensätze, sondern zwei Aspekte des Grotesken bei Gogol', die gleichzeitig auftreten können und auch nur in ihrer Gleichzeitigkeit und Wechselwirkung zu erfassen sind. Das heißt jedoch nicht, daß an beide Funktionen gleiche Maßstäbe der Beurteilung gelegt, dieselben Anforderungen gestellt werden können. Die Analyse der spielerischen Funktion des Grotesken bleibt, wie die Arbeiten der Formalisten zeigen, im wesentlichen auf das Sich-Selbst-Genügen formaler Kunstgriffe beschränkt. Eine Antwort auf die Frage nach der Relevanz des Grotesken für die inhaltlich-bedeutungsmäßige Seite des Gogol'schen Werks ist hauptsächlich von der Untersuchung des Grotesken in seiner satirischen Funktion zu erwarten.

Kapitel 3 Die Satire Gogol's

Auf die satirische Funktion des Grotesken wurde im Lauf der Einzeluntersuchungen jeweils hingewiesen. Wenn wir zusammenfassend die wesentlichen Grundzüge der satirischen Funktion des Grotesken darstellen wollen, ergibt sich die Notwendigkeit, den Begriff der Satire näher zu bestimmen und insbesondere auf die spezielle Ausprägung der Satire bei Gogol' einzugehen.

Ganz allgemein kann man die Satire als Kritik negativer gesellschaftlicher Erscheinungen fassen. Doch reicht diese Definition noch nicht aus, da auch in nicht-satirischen Werken negative Erscheinungen der Gesellschaft kritisch beleuchtet werden können. Zum Wesen der Satire gehört erstens, daß sie *s c h o n u n g s l o s*, zweitens, daß sie *v e r s p o t t e n d*, d.h. mit den Mitteln der Komik lächerlich machend, sei. Diese beiden Momente gibt auch M. Braun in seinem Aufsatz "Gogol' als Satiriker" an.³⁰ Anstelle von 'schronungslos' gebraucht er jedoch das mit einem pejorativen Beiklang behaftete Wort 'aggressiv', da er der Meinung ist, es bestehe ein "Widerspruch zwischen dichterischer und eigentlich satirischer Zielsetzung".³¹ Im Gegensatz dazu wollen wir die Satire als künstlerisches Gestaltungsprinzip und nicht als eine dem Werk aufgesetzte außerkünstlerische (moralisierende oder didaktische) Tendenz verstehen.

Die Satire kann "in allen Schärfegraden und Tonlagen je nach Haltung des Verfassers"³² ausfallen. Satire als

30) Maximilian Braun: Gogol' als Satiriker. In: Die Welt der Slaven 4 (1959), S. 129..

31) Ebda.

32) Gero v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 3. Aufl. Stuttgart 1961 (Kröners Taschenausg. Bd. 231), S. 537.

"unreinen Humor" oder "menschenverachtenden", herzlosen Spott hinzustellen, um dann zu behaupten, Gogol' sei kein Satiriker gewesen, wie das H. Pakosch in seiner Arbeit "Der Humor Gogols"³³ tut, scheint uns eine allzu subjektivistische Betrachtungsweise zu sein. Nicht der Grad der Boshaftigkeit oder Aggressivität des Autors, sondern die Auswahl der kritisierten Mißverhältnisse und der dichterischen Gestaltungsmittel bestimmt das Wesen der Satire.

Von der Position ausgehend, daß Gogol's Werk nichts mit der russischen Wirklichkeit seiner Zeit zu tun habe, erklärt Tschizewskij Gogol' zum "kosmischen Satiriker":
 "As a cosmic satirist, Gogol' conceived his function as a means of aiding the reader to recognize the insignificance of this insignificant world and thus further the destruction of demonic deception and unreal illusion."³⁴

M. Braun geht über Tschizewskij hinaus, wenn er feststellt, daß der gesellschaftlich-satirische Gehalt Gogol's außer Frage stehe. Er unterscheidet eine zeitbedingte "gesellschaftliche" und eine allgemein-menschliche "anthropologische" Satire bei Gogol', wobei sich beide Arten nach seiner Ansicht durchdringen und ergänzen. Aber die Aufspaltung in gesellschaftliche und anthropologische Satire ist angreifbar. Man kann das Allgemein-Menschliche nicht vom Zeitbedingten trennen, da es sich in jeder Epoche als Ergebnis und Besonderes reproduziert. Auch wenn der Gogol' der 40er Jahre meinte, "allgemein-menschliche" Mißstände zu kritisieren, so hatte er doch als Künstler nur die zeit-

33) Vgl. Hyacinth Pakosch: Der Humor N.V. Gogols. Diss. (Masch. München 1944, S. 11-12, 45-46.

34) Tschizewskij: Gogol': Artist and Thinker. In: U. Busch u.a.: Gogol' - Tugenev - Dostoevskij - Tolstoj, S.99. Diese Ansicht übernimmt auch V. Erlich in: Gogol and Kafka: a Note on "Realism" and "Surrealism", S. 106-107.

genössische russische und westeuropäische Gesellschaft vor Augen. Als Künstler war er aber auf das konkret-sinnliche Material angewiesen, ohne das es keine Kunst geben kann. In der "anthropologischen" Satire von Braun und noch mehr in der "kosmischen" Satire von Tschizewskij wird Gogol's Satire des Konkret-Sinnlichen beraubt und auf eine abstrakt-allgemeine Formel reduziert.

Gogol' selber versuchte 1846 in seiner "Razvjazka Revizora" eine allegorisierende Deutung des "Revisor" als "Seelenstadt" mit ihren heuchlerischen Beamten als menschlichen "Leidenschaften" zu geben.³⁵ Nachdem sich der Schauspieler Ščepkin in seinem Brief vom 22. Mai 1847 energisch dagegen gewehrt hatte, änderte Gogol' den Schluß der "Razvjazka Revizora" in bedeutsamer Weise ab. Wenn der allegorische Charakter in der Komödie zum Ausdruck käme, so meint dort Gogol', entstände daraus eine "blasse moralische Predigt". Sache des Autors sei es aber, die "gegenständlich vorhandenen Mängel" (veščestvennye besporjadki) so stark darzustellen, daß sich alle zum Kampf dagegen aufgerufen fühlten. "Gegenstand der Komödie wie der Satire überhaupt" sei die Herausstellung des "Verächtlichen als Verächtlichen". Der Satire dürfe man keine Moral aufbinden. Ihre Aufgabe sei die Aufdeckung des Schlechten, das man nicht schonen solle, wo immer man es finde (vgl. IV, 134-135). In seiner Antwort an Ščepkin vom Anfang Juli 1847 schränkte Gogol' die allegorische Deutung des "Revisor" erheblich ein, indem er die "Anwendung auf sich selbst" dem einzelnen Zuschauer anheimstellte (XIII, 348).

Wie Gogol' in der Neufassung des Schlusses der "Razvjazka Revizora" betonte, der Satiriker dürfe das Schlechte nicht schonen, so hebt er auch an den satirischen Komödien Ponvizins und Griboedovs die "schonungslose Gewalt ihres Spottes"

35) Auch die "Toten Seelen" deutete Gogol' einmal als Geschichte seiner eigenen Seele (vgl. VIII, 292). Zu dieser Umdeutung vgl. die vier Briefe aus Anlaß der "Toten Seelen" in den "Vybrannye mesta" (VIII, 286-299).

hervor (VIII, 400).³⁶ Solche Gedanken über die satirische 'ernste' Funktion des satirischen Lachens finden sich bei Gogol' schon in den "Peterburgskie zapiski 1836 goda" und im "Teatral'nyj raz'ezd", an dem Gogol' von 1836 bis 1842 arbeitete.

Unser Begriff der Satire als schonungslose, verspottende Kritik negativer gesellschaftlicher Erscheinungen findet also Anhaltspunkte in den Äußerungen von Gogol' selber. Gogol' faßte die Satire als künstlerisches Gestaltungsprinzip auf und wußte sie von moralisierender oder didaktischer Tendenz zu trennen. "Gerade in dieser **a b s i c h t s - l o s e n** Haltung des Schriftstellers liegt einer der Gründe für die große **W i r k u n g** der G o g o l' - s c h e n S a t i r e."³⁷ wo Gogol' direkt belehrend auftritt, tut er es nicht in künstlerischer Form oder gerät, wenn er es versucht, in Konflikt mit seinen künstlerischen Prinzipien.³⁸

Es gilt nun, den Gegenstand der Satire Gogol's, den wir bis jetzt abstrakt als negative gesellschaftliche Wirklichkeit bezeichnet haben, konkreter zu fassen. Dazu bietet sich der von Gogol' verwendete und von der Gogol'-Forschung

36) Davor nennt es Gogol' die "schonungslose Gewalt der Ironie" (VIII, 396).

37) Freitag: Die Entwicklung der Satire in den Erzählungen N.V. Gogols, S. 351.

38) Das bringt L.N. Tolstoj drastisch zum Ausdruck, wenn er, nachdem er Gogol's Talent seine Achtung erwiesen hat, in "O Gogole" (1908) schreibt: "Aber sobald er künstlerische Werke über moralisch-religiöse Themen schreiben oder bereits geschriebenen Werken einen moralisch-religiösen Sinn geben will, der ihnen nicht zukommt, dann entsteht ein entsetzlicher und abscheulicher Unsinn, wie sich das im zweiten Teil der "Toten Seelen", in der Schlußszene zum "Revisor" und in vielen Briefen zeigt." (Zit. nach: L.N. Tolstoj o literature. Moskva 1959, S. 599).

aufgegriffene Begriff der "pošlost'" (Gemeinheit, Niedrigkeit, Banalität) an. Wie man den "Vybrannye mesta iz perezpiski s druž'jami" entnehmen kann, sah auch Puškin Gogol's Stärke in der Entlarvung der "Gemeinheit des Lebens", der "Gemeinheit des gemeinen Menschen" (VIII, 292).

Diejenigen Interpreten, die hinter Gogol's Satire und Groteske eine dämonische Weltauffassung sehen, neigen dazu, die "pošlost'" als die "Nichtigkeit der Welt" zu betrachten, wobei einige die "Nichtigkeit" religiös als Unwesentlichkeit alles Weltlichen vor Gott, andere als Sinnlosigkeit und Vergeblichkeit des Lebens schlechthin (d.h. ohne religiösen Bezugspunkt) verstehen. Beide Auffassungen sind außerstande, die spezifischen Formen der von Gogol' kritisierten "pošlost'" auch nur irgendwie näher zu erklären, da sie nichts anderes tun, als den zu erläuternden Terminus "pošlost'" durch den ebenso unbestimmten Begriff "Nichtigkeit" zu ersetzen. Unter der Hand wird dabei an ein religiöses oder "metaphysisches" Gefühl appelliert, als wisse der Leser schon, was es mit der "Nichtigkeit der Welt" auf sich habe und als brauche man dieses Gefühl nur anzutippen. Dieses Gefühl kann aber über den spezifischen Inhalt der "pošlost'" im Werk Gogol's keinen Aufschluß geben.

Die konkreten Erscheinungsformen der "pošlost'" in der Darstellung Gogol's werden nur dann sinnvoll erschlossen, wenn man die "pošlost'" in ihrer historisch-gesellschaftlichen Vermitteltheit begreift. Erst die Betrachtung im historischen Rahmen gibt Aufschluß darüber, warum die "pošlost'" gerade in dieser und nicht in irgendeiner anderen Form bei Gogol' thematisch geworden ist, warum Gogol' z.B. mit Vorliebe beschränkte Bürokraten und parasitäre Gutsbesitzer vorführt. Als außergeschichtliches Faktum ist die "pošlost'" eine leere Abstraktion. Sie erhält ihren Inhalt nur im Aufzeigen ihrer geschichtlichen Bedingtheit.

Wir formulieren deshalb als erste Konkretisierung der "pošlost" in Gogol's Werk, daß sie bestimmte Seiten der Entfremdung³⁹ der russischen Gesellschaft in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt.

39) Der Begriff der Entfremdung erfuhr seine entscheidende Prägung im Übergang von Hegel auf Marx. Bezeichnete Hegel damit jede Entäußerung und Objektivierung des Geistes, so machte Marx daraus die Bestimmung eines gesellschaftlichen Verhältnisses. Grundlage der Marx'schen Konzeption ist die entfremdete Arbeit, die Trennung des Arbeitenden von den Produktionsmitteln und den von ihm geschaffenen Produkten, die im Kapitalismus ihren Höhepunkt erreicht. Daraus ergeben sich mannigfache Folgen: Die Arbeit selbst wird dem Arbeitenden etwas Fremdes und Äußerliches; die Produkte treten dem Produzenten in der verselbständigten Form der Ware gegenüber; das gesellschaftliche Leben wird dem Menschen entfremdet; es tritt eine Entfremdung des Menschen von den menschlichen Wesenskräften ein.

'Entfremdung' ist ein ideologiekritischer Begriff, insofern er über isolierte Bewußtseinsinhalte hinaus auf objektive, empirisch untersuchbare Gesellschaftsstrukturen abzielt. Mit Hilfe der Entfremdungskonzeption läßt sich das Verhältnis von Gogol's Werk zur gesellschaftlichen Wirklichkeit des damaligen Rußland objektiver bestimmen, als wenn man Gogol's ideologisch zum Teil stark verzerrten Bewußtseinshorizont zum Maßstab nimmt. Daß 'Entfremdung' bei Gogol' selber nicht vorkommt, stellt dabei kein grundsätzliches Hindernis dar. Es läßt sich nämlich zeigen, daß Gogol' der Sache nach bestimmte Aspekte der Entfremdung der ihn umgebenden Gesellschaft durchaus kannte, wobei er die Problematik allerdings in seiner religiös-moralischen Terminologie formulierte (vgl. S. 242-251 der Arbeit). Gogol' reflektierte die gesellschaftliche Funktion seines Schaffens im Hinblick auf diese Problematik in starkem Maße, was sich in der Thematik und literarischen Technik - bis in einzelne Kunstgriffe hinein - ausdrückt (vgl. die folg. Kap.4,5).

In unserem Zusammenhang stehen nicht die sozio-ökonomischen Ursachen, sondern die gesellschaftlichen Auswirkungen der Entfremdung, soweit sie sich in Gogol's Werk manifestieren, im Vordergrund. Der Entfremdungsbegriff ermöglicht uns, die ins Auge fallende menschliche Verkümmern und Verkrüppelung der meisten Gestalten Gogol' als einen Menschlichkeitsverlust unter konkreten gesellschaftlich-historischen Bedingungen zu verstehen. Einbezogen in die umfassendere Entfremdungsproblematik, verliert die sonst schwer faßbare "pošlost" Gogol'scher Typen ihre Abstraktheit; sie wird inhaltlich und historisch spezifizierbar.

Die sozio-ökonomische Wurzel der Entfremdung der russischen Gesellschaft zur Zeit Gogol's war der Verfall der Leibeigenschaft, der durch das Eindringen der kapitalistischen Geld- und Warenwirtschaft in Gang gesetzt wurde.⁴⁰ Obwohl Gogol' die Ablösung der persönlichen Abhängigkeitsverhältnisse des Feudalismus durch präkapitalistische Besitzverhältnisse nicht bewußt als gesellschaftlichen Prozeß verstand, sah er sehr deutlich, daß die Leibeigenschaft nicht mehr im alten Sinn funktionierte. So bemerkte er z.B. in den 40er Jahren, daß die "früheren Bande" zwischen Gutsbesitzern und Leibeigenen zerstört waren (VIII, 321) und daß es viele Gutsbesitzer gab, die auf ihre Bauern "nur als bloßen Gegenstand der Einkünfte für ihren Luxus und ihre Vergnügungen" schauten (VIII, 492).

Den Ruin, vor allem der kleinen und mittleren Güter, konnte Gogol' in Vasil'evka am mütterlichen Besitz und der Nachbarschaft aus allernächster Nähe beobachten. Aber nur selten versuchte er, diese Entwicklung aus ihren sozio-ökonomischen Ursachen zu verstehen, wie er es in seinem Brief aus Vasil'evka vom 20. Juli 1832 an I.I. Dmitriev tat: "Die Gutsbesitzer sehen jetzt selber, daß man allein mit Getreide und Schnapsbrennen seine Einkünfte nicht beträchtlich erhöhen kann. Sie beginnen zu verstehen, daß es Zeit ist, Manufakturen und Fabriken zu errichten. Aber das Kapital fehlt, der glückliche Gedanke schlummert ein und sie streifen aus Kummer hinter den Hasen her" (X, 239).

In den sich seit 1838 häufenden 'Wirtschaftsbriefen' an seine Mutter und seine Schwestern finden sich immer weniger Hinweise auf die objektiven Gründe für den Verfall der Leibeigenschaft und den Ruin der Güter, wogegen seine Ratschlä-

40) Eine kurze brauchbare Übersicht über diesen Prozeß findet sich bei M. Gus: Gogol' i nikolaevskaja kossija. Moskva 1957, S. 7-42.

ge betreffs einer ersprießlichen und gottwohlgefälligen Wirtschaftsführung die Oberhand gewinnen. In den 40er Jahren ist Gogol' zunehmend geneigt, den Niedergang der Güter aus dem persönlich-moralischen Versagen der adligen Gutsbesitzer zu erklären. Im Brief an seine Mutter von Ende März/Anfang April 1843 schreibt er: "Die wirtschaftlichen Dinge bei uns in Rußland stehen schlechter als früher, erstens, weil die Hälfte der Gutsbesitzer sich nicht mit ihrer Wirtschaft beschäftigt, zweitens deshalb, weil sie nicht als gute Herren geboren sind, sich aber trotzdem einbilden, gute Herren zu sein und gute Anordnungen zu treffen..." (XII, 173). Gogol' übt heftige Kritik daran, daß die Gutsbesitzer sich vom Land zurückziehen, ihre Güter verpachten, hohe Schulden machen oder die Güter unter ihren Verwaltern für sich arbeiten lassen, ohne sich um sie zu kümmern. Aus Gogol's Äußerungen der 40er Jahre geht hervor, daß er sich von der pedantischen Durchführung bestimmter Wirtschaftsregeln eine Besserung der Lage erhoffte. In den "Vybrannye mesta" verspricht er z.B. einem Gutsbesitzer bei Befolgung aller seiner Ratschläge den Reichtum eines Krösus (vgl. VIII, 327).

In der Gestalt Kostanžoglos im zweiten Teil der "Toten Seelen" versuchte Gogol' sein Ideal des patriarchalischen Gutsbesitzers künstlerisch zu gestalten. Kostanžoglo - und mit ihm Gogol' - verherrlicht die Landarbeit unter Berufung auf göttliches Gebot gegenüber der industriellen Produktion, die als verderblich für die Gesellschaft betrachtet wird (vgl. VII, 69). Die von seinen eigenen Bauern betriebenen Possessionsfabriken dagegen entsprechen nach Kostanžoglos Ansicht eher dem göttlichen Willen, da sie "sich von allein einführten" (VII, 67), zur Verwertung der auf dem Gut anfallenden Nebenprodukte. Das Beispiel der Possessionsfabriken zeigt, daß Gogol' sich ungeachtet seines antikapitalistischen Affekts gezwungen sah, Elemente der Industrialisierung zu übernehmen, und zwar solche Elemente, die ihm

den Rahmen der Feudalordnung nicht zu sprengen schienen. Doch die Entwicklung der 40er und 50er Jahre widerlegte Gogol's Ansicht. Die Zahl der industriell tätigen Leibeigenen sank ständig, während die freie Lohnarbeit sich unaufhaltsam durchsetzte.

Gogol's Idealisierung des patriarchalischen Wirtschaftens und des Erwerbs von Reichtum auf nicht-industriellem Weg (man denke an Čičikov im zweiten Band der "Toten Seelen") ist nur als Reaktion auf den Verfall der Leibeigenschaft zu verstehen, als Versuch, eine vergehende Ordnung in Rußland zu restaurieren. Zur Rechtfertigung der Leibeigenschaft bediente sich Gogol' häufig der "Stellen"-Ideologie, derzufolge ein jeder an der "Stelle" in der Gesellschaft bleiben solle, die ihm von Gott zugewiesen sei. Gogol's "Stellen"-Ideologie richtete sich gegen jede gesellschaftliche Veränderung, indem sie den herrschenden Zustand fixierte.

Insgesamt läßt sich unschwer feststellen, daß sich Gogol' bei der Beurteilung der Entwicklung der russischen Gesellschaft in tiefe Widersprüche verwickelte. Das Verständnis, das er teilweise in den 30er Jahren den gesellschaftlichen Vorgängen entgegenbringt, weicht in den 40er Jahren (ab 1842) immer mehr einer systematischen Rechtfertigungs-ideologie der bestehenden Ordnung. Die Zuspitzung der sozialen und politischen Auseinandersetzungen in Rußland und im vorrevolutionären Westeuropa treibt Gogol' zur Formulierung seines ideologischen Systems. Mit Recht deutet Georg Lukács diese Entwicklung Gogol's als einen Fluchtversuch "in die der Kapitalisierung vorangegangene Zeit des patriarchalischen Feudalismus" und kommt zu dem Ergebnis: "Die ganze publizistische Tätigkeit des späten Gogol ist der Versuch der ideologischen Rechtfertigung dieser

Flucht."⁴¹ Die "Vybrannye mesta" sind voll von Spuren der gesellschaftlichen Bewegung der Zeit, die von Gogol' mehr als dunkle Bedrohung geahnt als verstanden wurde. In den "Vybrannye mesta" und der "Avtorskaja ispoved'" ringt Gogol' immer wieder um die Antwort auf die Frage nach der Stellung der Literatur und des Schriftstellers in der sich wandelnden Gesellschaft.⁴²

Von der Erkenntnis der Ursachen der Entfremdung der russischen Gesellschaft ist Gogol' im großen und ganzen weit entfernt. Was ihm ins Auge sticht, sind die vielfältigen Auswirkungen der Entfremdung im Leben der Gesellschaft, die seine moralische Empörung hervorrufen. Insofern kann man Gogol' als einen 'Phänomenologen' der Entfremdung bezeichnen. Seine 'Phänomenologie' umfaßt jedoch nur einen begrenzten Ausschnitt der entfremdeten Gesellschaft. Während die Schilderung der Entfremdung der leibeigenen Bauern in seinem Werk keine wesentliche Rolle spielt, ist seine Aufmerksamkeit auf den unteren und mittleren Teil der herrschenden Schichten konzentriert. Gogol's Werk veranschaulicht, daß auch die Herrschenden in ihrer Selbstentfremdung nur einen Schein der menschlichen Existenz besitzen.

Der Verfall der Leibeigenschaft bringt den Niedergang der von ihr getragenen Schichten, vor allem des Adels, mit sich. Der Gutsbesitzeradel wird gesellschaftlich und in seiner individuellen Existenz überflüssig und parasitär. Bei Gogol' tritt uns eine ganze Galerie von Gutsbesitzern ent-

41) Georg Lukács: Gogol. Gedenkrede zu seinem 100. Todestag. In: Der russische Realismus in der Weltliteratur. Neuwied a. Rh. 1964. (Lukács, Werke, Bd. 5), S. 85.

42) Es wäre an der Zeit, die "Vybrannye mesta" unter diesem Gesichtswinkel zu untersuchen, anstatt sie nur entweder als religiösen "Seelenerguß" (Avtorskaja ispoved'; VIII, 437) zu würdigen oder sie einfach abzutun, weil sie viele reaktionäre Gedanken enthalten.

gegen, die überflüssig und sinnlos dahinvegetieren. Die mit dem Gutsbesitzeradel verflochtene Schicht der Militärs und Beamten stellt sich in Gogol's Werk als bürokratische Hierarchie dar, die bei der Lösung der ihnen obliegenden Probleme versagt und ihre privilegierte Machtstellung mißbraucht. Die Widersprüchlichkeit Gogol's in der Beurteilung dieser Erscheinung zeigt sich etwa darin, daß er zwar in den "Toten Seelen" und im "Revisor" die systembedingten Schwächen der nikolaitischen Bürokratie satirisch gestaltet, im "Teatral'nyj raz'ezd" dagegen die Regierung und das System als ganzes ausdrücklich in Schutz nimmt, indem er die Schuld an den Mißständen den ausführenden Beamten allein zuschiebt. Die miteinander verbundenen Sphären der überflüssigen Gutsbesitzer und der korrupten, karrieristischen Beamten machen das Reich der von Gogol' so bitter bekämpften "pošlost" aus.

Es wurde bereits erwähnt, daß die Satire auf die "pošlost'" nicht auf dem Durchschauen der objektiven Entfremdung, sondern auf den moralischen Idealen Gogol's beruht. Das Prädominieren der moralischen Betrachtungsweise drückt sich deutlich in dem Wort "pošlost'" aus, das ja in erster Linie eine negative Wertung vom Standpunkt der Moral enthält. Das zweite wesentliche Merkmal der "pošlost'" besteht also darin, daß sie die u n t e r d e m m o r a l i s c h e n A s p e k t g e s e h e n e E n t f r e m d u n g bezeichnet.

Der moralische Charakter der Satire Gogol's geht aus seinen Äußerungen zum "Revisor" sehr deutlich hervor. Schon die kurz nach der Premiere geschriebenen Briefe verraten den desillusionierten Moralisten, der seiner Enttäuschung über die ausgebliebene Läuterung des Publikums durch seine Komödie Ausdruck verleiht (vgl. XI, 37-46). Bei etwas mehr Einsicht in Fragen der Gesellschaft hätte sich Gogol' denken können, daß eine etablierte Gesellschaft sich nicht durch Satire 'bessern' läßt, sondern den Kritiker als

"Brandstifter" und "Aufrührer" denunziert (XI, 45), daß Satire zwar das Bewußtsein einer notwendigen Veränderung stärken, aber keine direkte Besserung erzielen kann. Sämtliche erläuternde Schriften zum "Revisor" weisen die Kritik Gogol's als moralische Kritik aus.

Trotz des moralischen Charakters seiner Satire betrachtete Gogol' die "pošlost'" nicht als individuelle, sondern als gesellschaftliche Erscheinung. Die persönliche Schuld des einzelnen tritt in seinen Werken eindeutig hinter der gesellschaftlichen Schuld, der Entfremdung zurück. Das gesellschaftliche Wesen der "pošlost'" bringt Gogol' wiederholt in den "Ausgewählten Stellen" zum Ausdruck. Im Brief "Man muß Rußland bereisen" schreibt er z.B.: "Es sündigt der heutige Mensch gewiß unvergleichlich mehr als irgendwann zuvor, aber er sündigt nicht aus dem Übermaß eigener Verderbtheit, nicht aus Gefühllosigkeit und nicht deshalb, weil er sündigen wollte, sondern deshalb, weil er seine Sünden nicht siebt. Noch ist die schreckliche Wahrheit des gegenwärtigen Jahrhunderts nicht klar und zur Gänze hervorgetreten, daß heute a l l e b i s a u f d e n l e t z t e n s ü n d i g e n, a b e r n i c h t d i r e k t, s o n d e r n i n d i r e k t" (VIII, 305-306; Herv.v. Verf.). Noch deutlicher heißt es im Brief an den "Inhaber einer hohen Stelle": "Es gibt viele Mißbräuche; es hat sich eine solche Bestechlichkeit eingebürgert, wie man sie mit keinerlei menschlichen Mitteln ausrotten kann. Ich weiß auch das, daß sich ein zweiter ungesetzlicher Gang der Dinge neben den Gesetzen des Staates berausgebildet hat und schon fast zum gesetzlichen geworden ist, so daß die Gesetze nur zum Schein bleiben; und wenn man nur aufmerksam in das eindringt, worauf andere oberflächlich und ohne Argwohn blicken, so beginnt sich selbst dem klügsten Menschen der Kopf zu drehen." Weiter rät Gogol' seinem Briefpartner, einem Generalgouverneur, einzelne Verstöße seiner Untergebenen nicht voreilig zu bestrafen. Da er wisse, "unter

welcher Vielzahl äußerer Einflüsse sich heute jeder Mensch befindet und wie sie alle mit der Ausübung des eigenen Amtes in Verbindung stehen," solle er das Amt und die Eigenschaften eines jeden zuvor gründlich studieren. Er solle "keinen einzelnen wegen eines Unrechts verfolgen", bevor nicht vor ihm klar die ganze Kette hervortrete, "deren notwendiges Glied der bemerkte Beamte ist." Gogol' fährt fort: "Sie wissen ja, daß die Schuld sich heute über alle ausgebreitet hat, daß man zunächst überhaupt nicht sagen kann, wer mehr als die anderen schuldig ist. E s g i b t S c h u l d l o s - S c h u l d i g e und S c h u l d i g - S c h u l d l o s e" (VIII, 350-351; Herv.v.Verf.). Aus den zitierten Stellen geht hervor, daß Gogol' wohl das gesellschaftliche Wesen der Entfremdung, nicht aber ihre Ursachen erkannte und sie deshalb mit den Begriffen der gesellschaftlichen "Schuld" und "Sünde" beschrieb.

Viele sowjetische Autoren versuchen, Gogol' eine gesellschaftlich bewußtere Haltung unterzuschieben, als er sie tatsächlich besaß. Aus der überwiegend moralischen Gesellschaftskritik Gogol's wird bei ihnen eine analytische, die auf der Erkenntnis der sich vollziehenden gesellschaftlichen Prozesse basiert. Die meisten sowjetischen Autoren begehen den Fehler, die zweifellos starke bewußtseinsbildende Wirkung des Gogol'sehen Werks für die subjektive Haltung des Autors auszugeben. Chrapčenko ist z.B. bemüht zu zeigen, daß Gogol' seit den Jahren im Nežiner Gymnasium unter dem Einfluß fortschrittlicher, freidenkerischer Ideen gestanden habe.⁴³ M. Gus bemerkt demgegenüber mit Recht, es gehe heute nicht mehr darum, Gogol' zu "verteidigen".⁴⁴ Smirnova-Čikina schreibt Gogol' sogar den Gedan-

43) M.B. Chrapčenko: Tvorčestvo Gogolja. 2.izd. Moskva 1956, S. 66 ff.

44) Vgl. Gus: Gogol' i nikolaevskaia Rossija, S. 9.

ken der "Unvermeidlichkeit des Untergangs des Adels"⁴⁵ zu, doch sprechen die von ihr zitierten Äußerungen Gogol's, wenn man sie im Kontext betrachtet, durchweg eher gegen als für ihre Ansicht. Auch bei Mašinskij tauchen ständig Redensarten von Gogol's "bewußt-kritischem Verhältnis zur Wirklichkeit", von "progressiven Zügen" seiner Weltanschauung und seiner "Nähe" zu Belinskij auf,⁴⁶ ohne daß diese Behauptungen aus Gogol's Äußerungen entwickelt werden. Für diese mißverständlichen bis falschen Vergrößerungen gibt es noch sehr viel mehr Beispiele in der sowjetischen Gogol'-Literatur.

G.N. Pospelov ist einer der wenigen sowjetischen Autoren, die den moralischen Charakter der Gogol'schen Satire unmißverständlich hervorheben. Nach Pospelov vertrat Gogol' die Ansicht, "daß für den Wohlstand und das Gedeihen des Heimatlandes alle Klassen der Gesellschaft verantwortlich waren und in Besonderheit die herrschenden Klassen, vor allem der Adel und die staatliche Macht, deren Bestimmung es war, dem Land und Volk zu dienen. Gerade diese hohen, wenn auch utopischen staatsbürgerlichen Ideale erweckten in ihm das Pathos der gedanklichen Ablehnung des Beamten- und Adelslebens."⁴⁷ Mit Recht leitet Pospelov die Schärfe der Satire Gogol's aus der Kluft zwischen dem moralischen Ideal und der gesellschaftlichen Entfremdung ab: "Gogol' erkannte früh und sehr tief und grundsätzlich diesen auffallenden Kontrast im Leben jener Schichten der russischen Gesellschaft, auf die er seine Hoffnungen setzte - den Kontrast zwischen scheinbarer B e d e u t s a m k e i t

45) Smirnova-Čikina: Poëma N.V. Gogolja "Mertvye duši", S. 199.

46) Vgl. S.O. Mašinskij: Gogol' i revoljucionnyje demokraty. Moskva 1953, bes. S. 6-7.

47) Pospelov: Tvorčestvo N.V. Gogolja, S. 71.

ihres Lebens und realer N i c h t i g k e i t, zwischen ihrer äußerlichen I n h a l t s f ü l l e und wirklicher L e e r e, zwischen der Unermeßlichkeit ihrer A n s p r ü c h e und der Wichtigkeit ihrer M i t t e l."⁴⁸

Auf die Begrenztheit der Einsicht Gogol's in gesellschaftliche Prozesse wies als erster Černyševskij in seinem 1857 geschriebenen Aufsatz "Sočinenija i pis'ma N.V. Gogolja" hin. Černyševskij stellt dort fest, Gogol' habe den "Revisor" verfaßt, "wobei er einzig der instinktiven Eingebung seiner Natur gehorchte: ihn beeindruckte die Häßlichkeit der Tatsachen und er drückte seinen Widerwillen gegen sie aus; aus welchen Quellen diese Tatsachen entstehen, welche Verbindung zwischen dem Gebiet des Lebens, in dem diese Fakten vorkommen, und den anderen Gebieten des geistigen, sittlichen, bürgerlichen und staatlichen Lebens besteht, darüber machte er sich nicht viel Gedanken."⁴⁹ Černyševskijs Auffassung vom "instinktiven" und unmittelbaren Blick Gogol's auf negative Erscheinungen der Gesellschaft wird von der Mehrzahl der sowjetischen Gogol'-Forscher übergangen oder in ihrer Bedeutung relativiert.

Die Schwäche der simplifizierenden Einschätzung der Satire Gogol's wird vor allem dort offenbar, wo es ihr nicht gelingt, die ideologische Wandlung Gogol's in den 40er Jahren zu erklären, da sie die Kluft zwischen dem Gogol' der 30er Jahre (dem man eine tiefgreifende Erkenntnis der Gesellschaft zuschreibt) und dem Apologeten des feudal-autokratischen Systems der 40er Jahre nicht zu überbrücken vermag. Der Wandel Gogol's läßt sich nur verstehen, wenn man die Begrenztheit seiner Satire durch die vorwiegend moralische Perspektive in Betracht zieht, derzufolge Gogol'

48) Ebda. S. 78.

49) Zit. nach: N.V. Gogol' v russkoj kritike, S. 435.

keine umfassende Kritik der gesellschaftlichen Entfremdung leisten konnte. E. Fischer schreibt dazu: "In diesem zunehmenden Widerspruch zwischen dem unerbittlichen künstlerischen Gewissen und dem unentwickelten gesellschaftlichen Bewußtsein sehen wir das tragische Problem Gogols."⁵⁰

Der Begriff der "pošlost'", der den Gegenstand der Satire Gogol's umreißt, beinhaltet einen wesentlichen A u s - s c h n i t t d e r E n t f r e m d u n g der russischen Gesellschaft seiner Zeit, die in seinem Werk jedoch in der S i c h t d e r m o r a l i s c h e n S a t i r e erscheint. Diese beiden Aspekte sind bei der Betrachtung der Satire Gogol's festzuhalten.

Kapitel 4 Satirische Typisierung und entfremdete Gesellschaft

Am Beispiel der negativen Typen Gogol's läßt sich die gesellschaftliche Entfremdung anschaulich bis in die literarische Gestaltung hinein verfolgen. In der Charakteristik der satirisch gezeichneten Typen schlägt sich die Darstellung der gesellschaftlichen Entfremdung in Form von Merkmalen nieder, die fast allen "gemeinen" Typen Gogol's zukommen.

Vor allem ist auffällig, daß alle diese Typen kein Gewissen haben und folglich auch keine persönliche Schuld kennen. Ihnen fehlt jedes Bewußtsein von sich selber und ihrer Umwelt. Alle ihre Handlungen drücken nichts als das ihnen Selbstverständliche, 'Normale' aus. Da ihnen Bewußtsein und Gewissen abgehen, die sie befähigen könnten, ihre Lage zu reflektieren, sind sie unentrinnbar an das für sie 'Normale'

50) Ernst Fischer: Nikolai Gogol. In: Dichtung und Deutung. Beiträge zur Literaturbetrachtung. Wien 1953, S. 267.

gefesselt. In bezug auf den "Revisor" spricht J. Lavrin treffend von dem "subhuman level at which vices and abuses are regarded as something normal" und sieht die Ironie der Komödie "in the very 'innocence' with which the officials talk about their transgressions and without knowing it, whip themselves by their naive candour".⁵¹

Durch die Selbstenthüllung ihres "subhumanen Niveaus" treten die Typen in lächerlich-häßlicher Nacktheit vor den Leser. Sie sind in allem, was sie tun, unter sich, in ihrem alltäglichen Kreis. Keine der "gemeinen" Figuren tritt aus der geschlossenen Welt der "pošlost'" heraus. Die unüberschreitbare Immanenz der "pošlost'" ist Ausdruck der gesellschaftlichen Entfremdung. Während die Schuld des einzelnen überhaupt nicht in den Gesichtskreis rückt, tritt die Entfremdung als gesellschaftliche 'Schuld' in den Vordergrund.

Gogol's 'entschuldigende' Anmerkungen zu einigen seiner literarischen Gestalten bestätigen, daß Gogol' nicht die Schuld des einzelnen, sondern seine Selbstentfremdung gestalten wollte. Über die Gestalten der "Toten Seelen" schreibt er in den "Vybrannye mesta": "Meine Helden sind gar keine Übeltäter; hätte ich jedem beliebigen von ihnen nur einen guten Charakterzug hinzugefügt, so hätte sich der Leser mit ihnen allen abgefunden" (VIII, 293). Zur Person des Stadthauptmanns im "Revisor" bemerkt Gogol' in seinem "Preduverdomlenie dlja tech, kotorye poželali by sygrat' kak sleduet "Revizora" ": "Dieser Mensch ist vor allem darum besorgt, sich nichts entgehen zu lassen, was ihm zwischen die Hände gerät. Wegen dieser Sorge hatte er keine Zeit, sich das Leben näher anzusehen und sich selber besser zu betrachten. Wegen dieser Sorge wurde er zum Unterdrücker,

51) Janko Lavrin: Nikolai Gogol. A Centenary Survey. London 1951, S. 87.

ohne daß er selber fühlte, daß er ein Unterdrücker ist, weil er keinen bösen Wunsch zur Unterdrückung hat; er hat nur den Wunsch, alles zusammenzuraffen, was seine Augen sehen" (IV, 113). Ebenso ist auch die "bedeutende Persönlichkeit" im "Mantel" nicht als schlechter oder dummer Mensch dargestellt, sondern als ein durch seinen Rang und die üblichen bürokratischen Gepflogenheiten korrumpierter Mensch⁵² (vgl. III, 164-165).

In den 40er Jahren vertrat Gogol' zunehmend die Vorstellung, die Entfremdung könne durch die moralische Vervollkommnung des einzelnen überwunden werden. Gogol' muß das Illusionäre und Unwahrscheinliche der Überwindung der gesellschaftlichen Entfremdung durch die individuelle Selbstvervollkommnung aber gespürt haben, denn in seinem künstlerischen Werk gibt es kein einziges Beispiel dafür. Keiner der negativen Typen Gogol's macht eine positive Entwicklung durch. Als Gogol' trotzdem versuchte, in der Fortsetzung der "Toten Seelen" die negativen Helden des ersten Bandes in geläuterter Form auftreten zu lassen, brachte er nur eine blasse Idealisierung zustande und scheiterte als Künstler an seiner Ideologie. Das ganze literarische Werk Gogol's sprach dagegen, daß der einzelne aus sich heraus das System der allgemeinen "pošlost'" durchbrechen könne. Hier zeigt sich wieder der grundsätzliche Widerspruch in Gogol's Denken, der darin lag, daß er einerseits die Auswirkungen der Entfremdung auf das heftigste verurteilte, ihre Grundlage aber nicht antasten wollte.

Als "Schuldlos-Schuldige" und "Schuldig-Schuldlose" sind die negativen Typen Gogol's keine persönlich zur Verantwortung zu ziehenden Übeltäter, sondern O p f e r d e r E n t f r e m d u n g. Unter dem Aspekt des Opfers der

52) Vgl. Teil II, Kap. 8, S.179 der Arbeit.

Entfremdung erscheinen bei Gogol' Herrschende wie Beherrschte. Sein Hauptaugenmerk richtet Gogol' auf die herrschenden Schichten, die adligen Gutsbesitzer und Beamten. Typen aus den unteren Schichten sind bei Gogol' viel seltener und treten nur am Rande auf.

Am meisten fallen die Gestalten aus der Schicht der Leibeigenen in den "Toten Seelen" ins Gewicht (Selifan, Petruška und eine Reihe von Bauerngestalten). Von ihnen wird manchmal behauptet, sie seien von Gogol' ausschließlich in ihrer Dummheit und Beschränktheit vorgeführt, weshalb von einer Gesellschaftskritik Gogol's nicht die Rede sein könne.⁵³ Dieser Feststellung kann man nur insoweit zustimmen, als Gogol' bei seiner Darstellung der Entfremdung die Gestalten aus den unteren Schichten nicht idealisiert, sondern auch ihre Verkümmerng zeigt.

In die Schilderung der 'armen Beamten', Akakij Akakievič und Popriščin, mischt sich z.B. deutlich erkennbar das Mitleid des Autors. Im Licht der komischen 'Verspottung' erscheinen beide nur, insofern sie in ihrer alltäglichen Existenz völlig von der Entfremdung absorbiert sind. Der Spott richtet sich gegen den 'normalen' Popriščin und den in seiner Schreibearbeit aufgehenden Akakij, gegen ihre gänzliche Selbstentfremdung. Wo Popriščin im Wahnsinn seine Selbstentfremdung in Frage stellt und menschlichere Dimensionen annimmt, klingt das Mitleid des Autors durch. Auch bei Akakij spürt man das Mitgefühl, das der Autor seinem Helden zuteilwerden läßt und das sich am deutlichsten im Schluß der Novelle niederschlägt, nachdem Akakijs Ansätze zu einer volleren menschlichen Existenz kläglich ge-

53) Vgl. Setschkareff: N.V. Gogol, S. 149 (über die "Toten Seelen"), S. 163 (über den "Mantel"). Setschkareff übersieht dabei ganz die positiven Bauerngestalten aus den "Toten Seelen", etwa die Leibeigenen von Sobakevič. Vgl. dazu bes. Teil II, Kap. 9, S.217 der Arbeit.

scheitert sind. Der Spott Gogol's richtet sich in beiden Fällen gegen die Erscheinungsformen der Selbstentfremdung.

Die Argumentation all derer, die, wie Setschkareff, eine Gesellschaftskritik bei Gogol' ausdrücklich ablehnen, hat ihren Hauptmangel darin, daß sie die Beziehung zwischen dem literarischen Werk und der gesellschaftlichen Wirklichkeit nur unter zwei Aspekten begreift: entweder als "soziales Mitleid" oder als "sozialen Protest", wobei beide Gesichtspunkte als äußerliche Zutaten, als Tendenz im negativen Sinn abgewertet werden. Man kann Setschkareff ohne weiteres recht geben, daß das "soziale Mitleid"⁵⁴ in Gogol's Werk keine dominierende Rolle spielt (wenn es auch vorkommt, wie das Beispiel der 'armen Beamten' zeigt) und "daß Gogol nicht hetzt und keine Tendenzliteratur schreibt."⁵⁵ Wer den Wirklichkeitsbezug bei Gogol' auf zwei so isolierte und äußerliche Aspekte wie "soziales Mitleid" oder "sozialen Protest" reduziert, wird in seinem Werk zugegebenermaßen nur wenig gesellschaftlichen Inhalt und Kritik entdecken.

Es sei darum nochmals darauf hingewiesen, daß der Akzent in Gogol's Werk nicht auf der Schilderung der unterdrückten Schichten und auch nicht so sehr auf einer Parteinahme für sie liegt, sondern in der Darstellung der Selbstentfremdung der Herrschenden. Die Herrschenden selber erweisen sich nämlich als von der "pořlost'" Beherrschte, als Opfer der Entfremdung. Sie sind nicht frei, weil sie herrschen, sondern ebenso an das System der gesellschaftlichen Entfremdung gebunden wie die von ihnen Beherrschten.

In der satirischen Darstellung der meisten Gutsbesitzer-

54) Ebda. S. 163.

55) Ebda. S. 168.

und Beamtentypen fehlt das Mitleid, das Gogol' etwa den 'armen Beamten' zuteilwerden läßt. Die Mehrzahl der negativen Typen - ausgenommen sind die meisten Novellen der komischen Groteske⁵⁶ - werden einer ungemilderten Satire ausgesetzt: Pirogov im "Nevskij Prospekt", Kovalev in der "Nase", der Direktor in den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen", die "bedeutende Persönlichkeit" im "Mantel", sämtliche Personen des "Revisor" und die Beamten- und Gutsbesitzertypen aus den "Toten Seelen".

Die Darstellung der Entfremdung der herrschenden Schichten, die Entlarvung ihrer "pošlost'", nimmt in Gogol's Werk den breitesten Raum ein. Hierin ist der wesentliche kritische Bezug seines Schaffens zur Wirklichkeit zu sehen. Der Protest gegen diese entfremdete Wirklichkeit ist keine Zugabe und Tendenz Gogol's, sondern geht als objektive Wirkung aus seiner Darstellung hervor.

Zwei wesentliche Gestaltungsmittel der satirischen Darstellung der entfremdeten Gesellschaft sind die **R e d u k - t i o n** und die **S t a t i k** der negativen Typen Gogol's. 'Reduktion' meint den Verlust von menschlichen Qualitäten, wie er sich z.B. im Fehlen von Gewissen und Bewußtsein, im "subhumanen Niveau" der "gemeinen" Gestalten Gogol's ausprägt, aber auch die Mechanisierung der Gesten, Verarmung der Sprache usw. 'Statik' bezeichnet die schon oft festgestellte Unwandelbarkeit der Gogol'schen Typen.

Alle Geschehnisse rufen an ihnen nur äußerliche Veränderungen hervor, während eine menschliche Entwicklung, ein Bewußtwerdungsprozeß ausbleibt. Die Veränderungen prallen an der Oberfläche ihrer "pošlost'" ab. Denken wir an das Verhalten Kovalevs nach der Rückkehr der Nase an ihren Platz: "Und Major Kovalev ging seitdem spazieren, als ob nichts gewesen wäre, auf dem Nevskij Prospekt, in den Theatern und überall. Und auch die Nase, als ob nichts geschehen

56) Vgl. Teil III, Kap. 2, S.232 der Arbeit.

wäre, saß in seinem Gesicht und ließ sich gar nichts davon anmerken, daß sie Seitensprünge gemacht hatte" (III, 74-75). Das gewohnte und alltägliche 'Normale' entläßt niemand aus seiner Herrschaft und reproduziert sich in der entfremdeten Gesellschaft stets aufs neue.

Wo Gogol' - in den 40er Jahren - eine positive Entwicklung seiner Typen zu schildern versucht, gerät er in Konflikt mit der Wirklichkeit der entfremdeten Gesellschaft und mit seiner künstlerischen Methode. Etwas anderes ist, daß Gogol' seit Ende der 30er Jahre bei einigen Gestalten Entwicklungslinien nachzuzeichnen beginnt. Solche 'Entwicklungsresumées' finden wir bei Sobakevič, Pljuškin und Čičikov im ersten Band der "Poems", bei Tentetnikov im zweiten Band oder auch beim Stadthauptmann aus dem "Revisor" im "Preduvedomlenie dlja vsech". Doch handelt es sich in allen Fällen nur um die nachträgliche Skizzierung einer Entwicklung und dazu stets einer Entwicklung zum Negativen, so daß diese 'Entwicklungsresumées' der Statik der Gogol'schen Typen nicht widersprechen.

Die Reduktion und Statik drückt sich in der bereits häufig konstatierten Hervorhebung eines auffälligen Grundzugs bei der Schilderung negativer Typen aus. Es wäre aber falsch, daraus zu folgern, daß Gogol' sich die Darstellung von 'Leidenschaften' an sich zum Ziel gesetzt habe.⁵⁷ Zwar erklärte Gogol' selber in den 40er Jahren seine Typen des öfteren aus seiner Kenntnis der "menschlichen Seele" schlechthin, setzte sich aber damit in Widerspruch zu seinem eigenen künstlerischen Werk. Dort waren nicht abstrakte Leidenschaften, sondern die Ausprägung von Leidenschaften unter den Bedingungen einer spezifischen gesellschaftlichen

57) Vgl. Tschizewskijs Theorie der Leidenschaften (zadory), bes. im 6. Kap. seiner Arbeit über den "Mantel".

Entfremdung Gegenstand seiner Darstellung. Die Leidenschaften sind das Material, nicht das Ziel seiner Darstellung.

Ist auch die individuelle Leidenschaft zufällig, so ist es ihre Richtung und Ausformung nicht mehr. So ist es dem System der entfremdeten Gesellschaft zuzuschreiben, wenn die Energie und Tüchtigkeit, die Gogol' am Stadthauptmann aus dem "Revisor" hervorhebt, sich in Unterdrückungsmacht verkehrt, wenn die Vorliebe für Jagdhunde aus Ljapkin-Tjapkin einen bestechlichen Richter macht, wenn Chlestakov durch seine Leichtlebigkeit und Prahlerei ausgerechnet zum Revisor avanciert. Selbst angenommen, Sobakevič aus den "Toten Seelen" sei als "čelovek-kulak" geboren, so ist es doch kein Zufall, daß Gogol' sein Leben nur unter der Alternative sieht, entweder als Gutsbesitzer Bauern auszubeuten oder als Beamter in Petersburg seine Untergebenen zu schinden und die Staatskasse zu betrügen. Ist auch Čičikov von seinen Eltern zum "Erwerbstyp" erzogen worden und von seinem Lehrer zum Heuchler, so konnte er doch nur unter den Bedingungen der niedergehenden Leibeigenschaft zum Händler mit 'toten Seelen' werden. Es ist aufschlußreich, daß es Gogol' nicht gelang, den Erwerbstrieb Čičikovs als positive Kraft zu deuten - wie es schon im ersten Band anklingt (vgl. VI, 242) - und den Erwerb von "wirklichem und nicht phantastischem" Besitz im zweiten Band der "Toten Seelen" zu verherrlichen (VII, 62, 76-77, 89). Dieses Beispiel zeigt, daß sich die 'Leidenschaften' unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen nicht beliebig entwickeln und entfalten.

Die Statik und Reduktion der Gogol'schen Typen wurde zum erstenmal von V. Rozanov in seinem Buch "Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo" (1894) in deutlicher Frontstellung gegen die sich an Belinskij anschließenden Gogol'-Deutungen hervorgehoben. Es ist deshalb verständlich, wenn die sowjetische Gogol'-Forschung sich unter Berufung auf die von Belinskij festgestellte "vollkommene Lebenswahrheit"

und "typische Wirklichkeitstreue" der Gogol'schen Typisierung scharf gegen Rozanov wendet. Die soeben aufgezeigten Fronten sind aber sachlich insofern nicht berechtigt, als "Wirklichkeitstreue" und Statik einander nicht nur nicht ausschließen, sondern auf das engste zusammengehören. Die Wahrheit der "gemeinen" Typen Gogol's liegt gerade in ihrer Statik und Reduziertheit.

Wenn man Rozanovs Beobachtungen aus dem sie umgebenden Wust von Mystifikationen befreit, wird man feststellen, daß sie über die Eigenart von Gogol's Typen einiges Wesentliche aussagen. Rozanov bemerkt z.B., "daß bei allen diesen Figuren die Gedanken nicht fortgeführt werden, sondern daß sie alle unbeweglich stehen mit den Zügen, mit denen sie der Autor ausgestattet hat"⁵⁸, "daß es in keinem einzigen Werk Gogol's eine Entwicklung der Leidenschaft, des Charakters oder dergleichen gibt; wir sehen bei ihm nur Porträts, den Menschen in statu, der sich nicht bewegt, sich nicht ändert, nicht wächst oder abnimmt."⁵⁹ Zur Veranschaulichung der Reduktion des Lebens bei Gogol's Typen verwendet Rozanov Bilder wie "Wachsfiguren", "Puppen", "leblose Figuren", "Karikaturen" usw.

Vor allem gegen "Karikatur" wenden sich die meisten sowjetischen Autoren mit dem Hinweis, Gogol' und Belinskij hätten die Bezeichnung der Gogol'schen Typen als "Karikaturen" strikt abgelehnt. Zur Klärung dieser Frage müssen wir auf Gogol' und Belinskij selber zurückgehen. Indem sie die Karikaturhaftigkeit zurückwiesen,⁶⁰ wandten sie sich gegen zwei verschiedene Richtungen in der zeitgenössischen Kritik: Einmal gegen den Vorwurf der Verfechter einer 'hohen',

58) Rozanov: *Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo*, S. 260.

59) Ebda. S. 277-278 Anm. 2.

60) V. Gippius zeigt, daß Gogol' 'Karikatur' im negativen wie im wertneutralen Sinn gebrauchte. (Gogol', S. 154, 232 Anm. 102).

'idealen' Kunst, Gogol' zeichne "schmutzige" und "niedrige" Karikaturen, andererseits gegen diejenigen, die Gogol's Werke zu "Farcen", seine Typen zu komischen "Grimassen" verharmlosten. Beide Seiten hielten Gogol' und Belinskij mit Recht die "Lebenswahrheit" und "Wirklichkeitstreue" der Typen entgegen.

Andererseits aber hat Belinskij wiederholt zum Ausdruck gebracht, daß die Wirklichkeitstreue der Gestalten Gogol's gerade in ihrer enormen Reduzierung und menschlichen Verkürzung liegt, daß es sich nicht um willkürliche Verzerrungen des Autors handelt, sondern um die angemessene Darstellung einer verzerrten Wirklichkeit. Denken wir daran, daß Belinskij selber die altväterlichen Gutsbesitzer als "zwei Parodien auf die Menschheit" bezeichnete und ihr "karikaturhaftes" Leben hervorhob,⁶¹ daß er in den beiden Ivanen "lebende Pasquille auf die Menschheit"⁶² und in Popriščin eine zugleich häßliche und poetische "Karikatur"⁶³ sah. Der Ansicht K.S. Aksakovs, die Helden der "Toten Seelen" entbehrten "n i c h t e i n e r menschlichen Regung", hielt er ironisch entgegen, Gogol' habe seine Gestalten "manchmal nicht irgendwelcher menschlichen Regungen" beraubt.⁶⁴

Wenn heute von vielen sowjetischen Autoren immer nur die "Lebenswahrheit" und "Lebensfülle" der Gogol'schen Typen unterstrichen wird, dann ist dies eine Simplifizierung, die dem spezifischen Charakter der Gestalten Gogol's nicht gerecht wird. Das Kriterium der "Lebenswahrheit" allein ist eine Leerformel, die die Eigenart der satirischen Typisie-

61) Zit. nach: N.V. Gogol' v ruskoj kritike, S. 44-45.

62) Ebda. S. 42.

63) Ebda. S. 51.

64) Ebda. S. 137.

rung Gogol's keineswegs erfaßt. Diese Vergröberung ist, wie wir gesehen haben, nicht Belinskij, sondern seinen Nachfolgern zuzuschreiben.

Da der Ausdruck "Karikatur" mißverständlich ist und dazu oft einen pejorativen Beigeschmack haben kann, verwenden wir an seiner Stelle den Terminus 'M a r i o n e t t e n - h a f t i g k e i t', um die Verarmung und Verengung der Menschlichkeit bei Gogol's negativen Typen zu bezeichnen. Der Begriff der Marionettenhaftigkeit bringt in zugespitzter Weise die Unfreiheit der Figuren zum Ausdruck. Diesen Aspekt bezeichnet E. Rapp in ihrer Arbeit über "Die Marionette in der deutschen Dichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik" als die "symbolische Bedeutung" der Marionette, von welcher das deutsche literarische Puppenspiel seinen Ausgang nahm: "In dem symbolischen Sinn der ohne Willen und Bewegungsfreiheit am Draht gezogenen, jeder Laune und Willkür einer fremden Leitung, jeder Zufälligkeit des Materials preisgegebenen Puppe scheint uns ein wesenhafter Zug des Puppenspiels, vielleicht die Voraussetzung und Bedingtheit seiner Existenzmöglichkeit überhaupt zu liegen."⁶⁾

Die Marionettenhaftigkeit veranschaulicht die sklavische Gebundenheit der Typen an das System der "pošlost'", indem sie die menschlichen Äußerungsmöglichkeiten auf einen abgezielten Bestand reduziert. Dieser extreme Verlust an Menschlichkeit erinnert an Marionetten, die nur über einen

65) Eleonore Rapp: Die Marionette in der deutschen Dichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik. Diss. Leipzig 1924, S. 23. E. Rapp zeigt, daß für den Sturm und Drang die Puppe "nur das Symbol einer verächtlichen Unfreiheit" (ebda. S. 23) ist, daß in der Frühromantik neben diese Bedeutung eine positivere tritt, nämlich künstlerischer Ausdruck des freien Spiels der ironisch-subjektiven Phantasie des Autors zu sein (vgl. ebda. S. 27-40), und daß erst in Kleists Schrift "Über das Marionettentheater" (1810) die Marionette ihre negative Symbolfunktion ablegt und zum Symbol "vollkommener Harmonie und Grazie in den Bewegungen aller Glieder" (ebda. S. 41) wird.

bestimmten, durch ihre Konstruktion bedingten, Bestand an Bewegungen verfügen. Im Begriff der Marionettenhaftigkeit läuft die Reduktion der negativen Typen auf das "subhumane Niveau" (Fehlen von Bewußtsein und Gewissen z.B.) wie die Statik der Typisierung (Unveränderlichkeit, Betonung einer vorherrschenden Leidenschaft) zusammen. Die Marionettenhaftigkeit bringt die gesellschaftliche Entfremdung in sinnfälliger Weise zum Ausdruck.

Marionettenhaftigkeit wird von Gogol' mit verschiedenen Mitteln gestaltet, die meist aus dem Bereich der Komik stammen: durch porträthafte Beschreibung, durch die Mechanisierung des Dialogs ("Altväterliche Gutsbesitzer"), durch die leitmotivische Wiederholung komischer Gesten (das Lächeln von Afanasij Ivanovič in den "Altväterlichen Gutsbesitzern", die Dummheit und Schüchternheit Špon'kas), durch Verarmung der Sprache bis zur Unfähigkeit des Ausdrucks (Špon'ka oder Akakij Akakievič) usw. Daneben werden bei Gogol' die Mittel der Stilgroteske (Verdinglichung des Belebten, Belebung des Unbelebten, Alogismus) ständig zur Erreichung der Marionettenhaftigkeit negativer Typen eingesetzt.

Marionettenhaftigkeit ist aber nicht identisch mit Groteske. Groteske entsteht erst dort, wo, bedingt durch das Abwechseln der komischen und tragischen Darstellungsebene, Marionettenhaftigkeit und menschliche Tragik sich in einer Gestalt durchdringen. Daher macht die Marionettenhaftigkeit vieler Personen den "Revisor" noch nicht zu einer grotesken Komödie. Mensching bemerkt dazu mit Recht: "Keineswegs genügt es zur Entstehung des Grotesken, wenn der Autor reduzierte, mehr oder weniger entpersönlichte Figuren verwendet. ...Erst dann, wenn "Organisch-Beseeltes" neben "Mechanisch-Seelenloses" tritt, wenn beide Bereiche einander durchdringen, sodaß ein neuer Ausdruck entsteht, wenn die Aspekte sich wandeln, tritt die groteske Wirkung ein."⁶⁶

66) Mensching: Das Groteske im modernen Drama, S. 162.

Tamarin spricht von "grotesken Figuren", die sich durch "innere Unbeweglichkeit" auszeichnen, die "starr, einförmig und automatenhaft" sind.⁶⁷ Diese Worte Tamarins treffen genau auf die marionettenhaft reduzierten Typen Gogol's zu, ohne daß man die meisten von ihnen als grotesk bezeichnen würde. Kovalev z.B. ist zwar der Held einer grotesken Novelle, kann aber als Typ nicht grotesk genannt werden. Aus diesem Grund soll auf den schlecht abgrenzbaren Begriff des "grotesken Typs" oder der "grotesken Figur" verzichtet werden, zumal das Groteske nach unserer Bestimmung ohnehin als Kompositions- oder Stilprinzip verstanden wird.

Kapitel 5 Die satirisch-bewußtmachende Funktion des Grotesken bei Gogol'

Die Satire Gogol's auf die entfremdete Gesellschaft und Gogol's satirische Typisierung wurden deshalb ausführlicher behandelt, weil sie den notwendigen Rahmen für die Untersuchung der satirischen Funktion des Grotesken im Gogol'schen Werk bilden. Erst auf dem Hintergrund der Satire Gogol's kann die Bedeutung des Grotesken für die Gestaltung der gesellschaftlichen Entfremdung sinnvoll erörtert werden. Zunächst soll der Reihe nach gezeigt werden, welche spezielle Ausprägung die satirische Funktion in der komischen und phantastischen Kompositionsgroteske sowie in der Stilgroteske erfährt.

In der k o m i s c h e n G r o t e s k e, wo sich tragische und komische Darstellungsebene durchdringen, treten reduzierte, marionettenhafte Züge der Figuren neben volleren, menschlichen Konturen auf. Aus der Vermischung komischer und tragischer Momente resultiert der groteske Doppelaspekt der Gestalten. Er kennzeichnet Afanasij Ivanovič

67) Tamarin: Teorija groteske, S. 101. Vgl. auch Teil I, Kap. 3, S. 25 der Arbeit.

aus den "Altväterlichen Gutsbesitzern", Ivan Fedorovič Špon'ka, die beiden Ivane wie auch die beiden 'armen Beamten' Akakij und Popriščin, die anfangs als marionettenhaft reduzierte Figuren in Erscheinung treten, in deren Darstellung sich dann aber tragische menschliche Züge mischen.

Der Abstand zwischen tragischer und komischer Darstellungsebene verdeutlicht die Kluft zwischen den menschlichen Möglichkeiten, die in tragischem Licht erscheinen, und der "gemeinen", komisch gezeichneten Wirklichkeit der Gestalten in der entfremdeten Gesellschaft. Das Auseinanderklaffen von Möglichkeiten und tatsächlicher Verwirklichung lenkt den Blick auf den ungeheuren Grad an Verkümmern und Verkrüppelung der menschlichen Gestalt. Es ist kein Zufall, daß die menschlichen Möglichkeiten nur auf der tragischen Darstellungsebene zur Sprache kommen, denn auf der Ebene der komischen Marionettenhaftigkeit ist für sie kein Platz. Der menschlichste Aspekt von Ivan Fedorovič Špon'ka ist seine tragikomische Angst vor der Heirat; er tritt bezeichnenderweise bei Špon'ka nicht im wachen Zustand zutage, sondern in seinem Alptraum, so daß die menschlich-tragische Seite Špon'kas nur leicht angedeutet wird. Die wirklich menschliche Seite der Liebe von Afanasij Ivanovič kann sich nicht im gemeinsamen Essen, im komischen Automatismus des Dialogs entfalten, sondern erst in der Trauer des Alten um seine verstorbene Frau. Dem Leser wird erst im trüben Ausblick auf die beiden seit Jahren miteinander prozessierenden Ivane bewußt, daß es sich um Gestalten mit menschlichen Dimensionen und nicht nur um lächerlich agierende Marionetten handelt. Nicht der 'normale', sondern der wahnsinnige, leidende Popriščin ist dazu fähig, sich über das Niveau der "pošlost'" zu erheben, und Akakij's menschliche Züge treten nur in dem Maß in Erscheinung, in dem ihn der neue Mantel aus seiner Schreibereexistenz befreit.

In allen Fällen leuchtet die menschliche und gleichzeitig tragische Seite der Gestalten nur vorübergehend auf. Aber auf dem Hintergrund der "pošlost'", die auf der komischen Darstellungsebene in aller Breite entfaltet wird, ist das schlagartige Aufleuchten der menschlichen Dimension um so einprägsamer und tiefgründiger. Die Sparsamkeit Gogol's in der Handhabung der Tragik erhöht ihre Wirkung. Meist sind die menschlichen Möglichkeiten der Gestalten nur auf einer sehr niedrigen Stufe angedeutet, was zweifellos damit zusammenhängt, daß allzu 'hohe' Möglichkeiten vor dem Hintergrund der "pošlost'" nicht glaubhaft wären. Gogol's Meisterschaft besteht darin, inmitten der nur sparsam angedeuteten 'niedrigen' Menschlichkeit die hohe Bestimmung des Menschen sichtbar zu machen. Die komische Kompositionsgroteske hebt die Entfremdung ins Bewußtsein, indem sie in der Verschränkung von komischer und tragischer Darstellungsebene die Differenz zwischen menschlichen Möglichkeiten und der beschränkten und entstellten Verwirklichung unter den Bedingungen der entfremdeten Gesellschaft deutlich werden läßt.

Die satirische Funktion der p h a n t a s t i s c h e n G r o t e s k e, die durch die Überlagerung von phantastischer und realistischer Darstellungsebene zustandekommt, liegt in der Sichtbarmachung der Entfremdung durch eine U m k e h r u n g d e r 'n o r m a l e n' M a ß s t ä b e.

Die Umkehrung des 'Normalen' wird dadurch erreicht, daß das Phantastische auf die realistische Darstellungsebene projiziert wird, wo es nicht mehr als Phantastisches auftritt, sondern als "ungewöhnliches Ereignis". Die Realität, die so ausgeweitet ist, daß sie auch das Phantastische in sich aufnimmt, ist nicht mehr die gewohnte, vertraute Realität. Sie ist phantastisch verfremdet. In der neuen, verfremdenden Perspektive erscheint aber das 'Normale' nicht mehr als selbstverständlich, sondern wird als 'abnormer' Zustand der

Entfremdung aufgewiesen. In der phantastischen Verfremdung wird also keineswegs alle Realität aufgehoben. Vielmehr wird mit Hilfe des als "ungewöhnliches Ereignis" getarnten Phantastischen das 'Normale' in seinem Funktionieren gezeigt und dabei als 'Abnormität', als unsinnige, inhumane Wirklichkeit enthüllt. Die 'normale' Realität wird dadurch kritisch bewußtgemacht, daß sie unter 'ungewöhnlichen', d.h. phantastischen Bedingungen abläuft.

Kovalevs "ungewöhnliches" Nasenabenteuer enthüllt seine gewöhnliche Existenz. Der satirische Spott wird auf die Spitze getrieben, wenn - in völliger Umkehrung des 'Normalen' - der eitle, auf seinen Rang versessene Geck sich im Netz seiner eigenen Mittelkeit und Rangverehrung verfängt. In den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" wird die Sphäre des Direktors in der Hundekorrespondenz vernichtendem Spott preisgegeben. Der "ungewöhnliche Vorfall" zerstört Popriščins Illusionen und treibt ihn in den Wahnsinn. Doch der wahnsinnige Popriščin durchschaut die Gesellschaft und seine Lage viel klarer als der 'normale', der nur ein beschränktes und lächerliches Produkt der Entfremdung darstellt. Im "Mantel" scheitert der erste und einzige Versuch des beschränkten und abgestumpften Akakij, seine klägliche Lage zu überwinden, an der Realität. Erst vom phantastischen Schluß her wird seine 'normale' Büroexistenz 'widerlegt' und als Zustand der Selbstentfremdung bewußtgemacht.

In der phantastischen Groteske Gogol's gibt es keine selbständige Überwelt der Phantastik. Die Einführung des Phantastischen als "ungewöhnliches Ereignis" wird in der "Nase" und im "Mantel" sogar als Spiel des Erzählers mit seiner Fiktion bewußtgemacht. So erweist sich das Phantastische als spielerischer Kunstgriff zur Entlarvung der 'Abnormität' des 'Normalen'.

Wie in der komischen Groteske das tragische Element von Gogol' mit äußerster Sparsamkeit verwendet wird, so auch das phantastische in der phantastischen Groteske. Die in

die Realität eingestreuten Motive: die Verselbständigung der Nase, die Hundekorrespondenz und die gespenstische Existenz Akakijs geben die "ungewöhnliche" Beleuchtung ab, in der die 'normale' gesellschaftliche Entfremdung schärfer hervortritt.

Die auf alogisch-syntaktischer Konstruktion beruhende Stilgroteske, der die Technik des logischen Abbruchs vom Wesentlichen ins Unwesentliche, vom 'Hohen' ins 'Niedrige' zugrunde liegt, lenkt durch das Bewußtmachen dieser Differenz die Aufmerksamkeit auf die 'Unwesentlichkeit' und 'Niedrigkeit' der dargestellten Realität. Je größer die Inkongruenz zwischen sprachlicher Form und gedanklichem Inhalt ist, um so spürbarer wird der Abfall der emporsteigenden sprachlichen Linie. Die sprachliche 'Unangemessenheit', die sich z.B. darin äußert, daß etwas 'Niedriges' in 'hoher', pathetischer Ausdrucksweise behandelt wird, ist als Mittel der Entlarvung der 'pošlost'" eingesetzt.

Der grotesken sprachlichen Montage von logisch Unvereinbarem, Widersprüchlichem kommt in stärkerem Maß eine spielerische als eine satirische Funktion zu. Nicht zufällig finden diese Mittel vor allem in den Novellen mit komisch-grotesker Struktur Verwendung, bei denen die spielerische Absicht eindeutig im Vordergrund steht wie etwa bei der Novelle von den beiden Ivanen. Aber selbst dort läßt sich feststellen, daß diese Kunstgriffe dazu dienen, die in der geschilderten marionettenhaften Welt herrschenden alogischen Beziehungen zu parodieren. Das Nebeneinander von Unvereinbarem, die Herstellung unsinniger Bezüge und verkehrter Kausalreihen trägt zur Bloßstellung der Marionettenhaftigkeit der Figuren bei.

Der groteske Stil mit verdinglichender Tendenz hat seine satirische Funktion darin, daß er die Reduktion der menschlichen Gestalt in sinnfälliger Weise vor Augen führt, wobei

die Stilgroteske mit belebender Tendenz diese Reduktion durch die damit kontrastierende Belebung und Personifizierung von Dingen oder Körperteilen unterstreicht.

Die Verdinglichung in der Stilgroteske beruht auf einer verfremdenden Gleichsetzung von Belebtem und Unbelebtem (in Vergleichen, Metaphern, Wortmosaiken) oder der Ersetzung von Belebtem durch Unbelebtes (in Metonymien, Synekdochen). Die so beschriebene menschliche Gestalt erleidet einen Qualitätsverlust, weshalb sich die Mittel grotesker Verdinglichung besonders zur Wiedergabe marionettenhafter Figuren eignen. Man kann V. Gippius darin zustimmen, daß das Motiv der Erstarrung (omertvenie) oder Mechanisierung (mechaničnija) "seinem eigensten Wesen nach" satirisch ist, da die Enthüllung der Mechanizität (mečničnost') am Belebten gewöhnlich einen satirischen Effekt beinhaltet.⁶⁸

Die Verdinglichung im Bereich des grotesken Stils besitzt nur einen momentanen, transitorischen Charakter, denn die Gleichsetzung der menschlichen Gestalt mit einem Ding ist nicht mit der Verwandlung in einen Gegenstand identisch. Doch gibt es im Werk Gogol's Beispiele dafür, daß eine verdinglichende Stilgroteske in die Komposition hinein-'realisiert' wird, etwa in dem Fragment "Vladimir Žej stepeni", wo ein verrückter Beamter sich für einen Orden hält. Die kompositionelle Entfaltung eines Kunstgriffs der belebenden Stilgroteske findet sich z.B. in der Personifizierung von Kovalevs Nase. Hier ist die Verwandlung nicht mehr eine transitorische, dem Stil zugeordnete Erscheinung, sondern ist in den Bereich der Handlung übergegangen, 'Wirklichkeit' geworden. Die realisierten Vergleiche mit verdinglichender bzw. belebender Tendenz, denen wir vor

68) Gippius: Ljudi i kukly v satire Saltykova, S. 304.

allem in den "Toten Seelen" bezogenen, stellen gewissermaßen das Zwischenglied zwischen Stil- und Kompositionsgroteske dar. In ihnen ist die kompositionelle Entfaltung eines Stilkunstgriffs ansatzweise vorgebildet.

Ist im grotesken Stil die Verdinglichung bzw. Personifizierung nur vorübergehend, indem sie eine Gestalt nur für einen Moment in reduzierter Perspektive erscheinen läßt, so verlieren doch die mittels dieser Kunstgriffe beschriebenen Figuren viel von ihren menschlichen Qualitäten. Die mit der grotesken Verdinglichung verbundene satirische Absicht Gogol's läßt sich an einigen Stellen deutlich verfolgen. In dem Aufsatz "Boris Godunov" etwa findet sich die groteske Reduzierung menschlicher Figuren nur dort, wo das leere Geschwätz einer Menschenmenge im Buchladen beschrieben wird. Da flüstert ein "kaffeebrauner Mantel einer außer Atem gekommenen quadratischen Figur" etwas zu, plappert ein "dicklicher Würfel mit fröhlichen Äuglein" vor sich hin, tritt ein als "Haselhuhn" apostrophierter Senatsbeamter auf (vgl. VIII, 148-149). In dem Moment aber, wo das ernste Gespräch zwischen den Freunden Elladij und Pollior einsetzt, machen diese Stilmittel einem leidenschaftlich-erhabenen 'hohen' Stil Platz. Der plötzliche Stilwechsel läßt ersichtlich werden, daß die groteske Reduzierung der satirischen Schilderung negativer Erscheinungen vorbehalten ist.⁶⁹

Stellenweise hat Gogol' sogar die satirische Funktion grotesker Verdinglichung deutlich 'entblößt'. Am Anfang einer früheren Fassung des "Nevskij Prospekt" läßt er z.B. durchblicken, daß sie eine Entindividualisierung der Gestalten illustrieren soll (vgl. III, 339). Auf die 'tote Seele'

69) Ebenso kann man die früher von uns zitierte Stelle aus dem "Teatral'nyj raz'ezd" (vgl. Teil I, Kap. 6, S. 56) in ihrer Funktion aus dem Kontrast zur stilistischen Umgebung erläutern.

des Staatsanwalts verweist die Feststellung Čičikovs, an dem Verstorbenen sei weiter nichts gewesen als seine "dichten Augenbrauen" (vgl. VI, S. 219-220). Auch in der Beschreibung von Sobakevič und Pljuškin werden die Mittel des grotesken Stils in Verbindung mit ihren 'toten Seelen' gebracht (vgl. VI, 101, 126), wobei die Reduzierung der Gestalt von Sobakevič durch die im Kontrast dazu stehende Belebung seiner dinglichen Umgebung verstärkt wird.

In der Verwendung der grotesk verdinglichenden bzw. personifizierenden Kunstgriffe bei Gogol' läßt sich eine allmähliche Verschiebung von der anfangs vorherrschenden spielerischen zur satirischen Funktion feststellen. In den früheren Werken (Špon'ka-Novelle, Geschichte von den beiden Ivanen) überwiegt eindeutig die komisch-spielerische Desintegration und Verzerrung der menschlichen Gestalt mit den Mitteln der Stilgroteske. In der Einleitung des "Nevskij Prospekt" tritt daneben die satirische Funktion. Mit der zunehmenden Vertiefung der Satire Gogol's übernimmt die Stilgroteske immer mehr die Aufgabe der satirischen Wiedergabe "gemeiner" Typen. Als Höhepunkt dieser Entwicklung können die "Toten Seelen" gelten, wo der groteske Stil die Funktion der satirischen Verfremdung der realistischen Darstellungsebene, die in den Petersburger Novellen der Phantastik zukam, übernimmt.⁷⁰

Die satirische Funktion des grotesken Stils besteht, zusammenfassend und vereinfacht ausgedrückt, darin, daß er die die Entfremdung akzentuierende Reduktion der menschlichen Gestalt in eine sinnlich faßbare, einprägsame Form bringt. Der Zusammenhang zwischen Entfremdung und Groteskem wird dabei weniger auf der Ebene der Reflexion - wie in der

70) Im 2. Teil der "Toten Seelen" ist ein starker Rückgang der Stilgroteske zu verzeichnen, was zweifellos durch die Zurücknahme der Satire zugunsten 'idealisierender' Tendenzen zu erklären ist.

komischen und phantastischen Kompositionsgroteske -
bewußtgemacht als vielmehr plastisch veranschaulicht.

Die satirische Funktion des Grotesken bei Gogol hat sich in ihren verschiedenen Differenzierungen also wie folgt ergeben: Die komische Kompositionsgroteske macht die Kluft zwischen menschlichen Möglichkeiten und entfremdeter Wirklichkeit bewußt, die phantastische Kompositionsgroteske weist den 'normalen' Zustand unter Umkehrung der Maßstäbe als 'abnorm' und entfremdet auf, die Stilgroteske - besonders die verdinglichende - veranschaulicht die marionettenhafte Reduktion entfremdeter Gestalten.

Die satirische Bewußtmachung des Zustandes der Entfremdung ist, wie sogleich gezeigt werden soll, nicht nur eine spezielle Funktion des Grotesken, sondern eines der wesentlichsten künstlerischen Grundprinzipien Gogol's überhaupt. Bei den im folgenden zitierten Äußerungen Gogol's ist natürlich zu berücksichtigen, daß die gesellschaftliche Entfremdung bei ihm nicht als historische Kategorie begriffen ist und daher in Gestalt der "pošlost'" unter einer statisch-moralischen Perspektive erscheint.

Am Anfang des 7. Kapitels der "Toten Seelen" stellt sich Gogol', im Gegensatz zum Dichter des Erhabenen, als Schriftsteller des Alltäglichen und 'Niedrigen' vor,⁷¹ der es wagt, alles an die Oberfläche hervorzutreiben, was sich jeden Augenblick vor unseren Augen abspielt und was gleichgültige Augen nicht sehen, das ganze schreckliche und erschütternde Schlingpflanzengewirr von Kleinigkeiten, die unser Leben umstricken, die ganze Tiefe kalter, zersplit-

71) Vgl. die Rechtfertigung des 'niedrigen' und 'verachteten' Gegenstandes der Kunst im "Porträt" (Sovremennik-Redaktion; III, 135).

terter, alltäglicher Charaktere, von denen unser irdischer, mitunter bitterer und trauriger Weg wimmelt, und der es wagt, sie mit der kraftvollen Stärke eines unerbittlichen Meißels plastisch und klar dem ganzen Volk vor Augen zu führen." Der Autor verzichtet auf den Beifall der Kritiker, die nicht anerkennen, "daß die Gläser, die Sonnen betrachten, und solche, die die Bewegungen unbemerkter Insekten wiedergeben, gleich wunderbar sind", "daß eine groÙe seelische Tiefe dazu gehört, das Bild zu erleuchten, das aus dem verachteten Leben genommen ist, und es zur Perle der Schöpfung zu erheben" (VI, 134).

In den "Vybrannye mesta" erinnert sich Gogol', Puškin habe ihm immer gesagt, "daß noch kein Schriftsteller dieses Talent besessen habe, die Gemeinheit des Lebens so klar darzustellen, die Gemeinheit des gemeinen Menschen mit solcher Gewalt zu zeichnen, daß dieser ganze K l e i n - k r a m, der den Augen entgeht, allen g r o ß in die Augen falle." Dazu bemerkt Gogol': "Das ist meine Haupteigenschaft, die allein mir zukommt und die andere Schriftsteller wohl nicht haben" (VIII, 292).

Beide zitierte Stellen betreffen die künstlerische Herausarbeitung⁷² der 'niedrigen', 'gemeinen' Kleinigkeiten, die "gleichgültige Augen nicht sehen." Das allgemein Unbeachtete, ja Verachtete soll den Verstellungen der alltäglichen Betrachtungsweise entrissen werden. Zu diesem Zweck wird das 'Niedrige' und 'Gemeine' wie durch ein Vergrößerungsglas gezeigt, so daß es "groß in die Augen fällt." Die Technik der 'vergrößernden' Perspektive,⁷³ des Sicht-

72) Vgl. die Verben: vyzvat' naružu, vystavit' (VI, 134), vystavljat' (VIII, 292), die deutlich auf die sichtbarmachende Aktivität des Autors verweisen.

73) Von hier ließe sich Wesentliches zur Hyperbolik Gogol's sagen, die oft ihren Grund in der 'vergrößernden' Darstellung 'niedriger' 'mikroskopischer' Details hat.

barmachens des 'niedrigen' Details⁷⁴, die in den beiden Zitaten beschrieben wird, kommt indirekt auch im "Mantel" zur Sprache. Dort wird Akakij Akakievič als ein Wesen bezeichnet, das nicht einmal die Aufmerksamkeit eines Naturforschers auf sich zieht, der doch jede gewöhnliche Fliege unter dem Mikroskop betrachtet. Offensichtlich fällt damit dem Schriftsteller die Aufgabe zu, dem von allen vernachlässigten, "von niemand bemerktem Leben" (III, 169) Akakij's Aufmerksamkeit zu widmen und seine mikroskopisch kleine Welt dem Leser zu erschließen.

Die bewußtmachende Funktion der literarischen Gestaltung, wie sie uns in der Technik der 'vergrößernden' Perspektive bei der Darstellung der 'niedrigen' Wirklichkeit entgegentrat, findet sich in den Überlegungen Gogol's zum Verhältnis von "Gewöhnlichem" und "Ungewöhnlichem" im Kunstwerk bestätigt. In den "Peterburgskie zapiski 1836 goda" schreibt Gogol', sich gegen das Sensationelle und Ausgefallene auf der Bühne wendend: "Welch unbegreifliche Erscheinung: das, was uns alltäglich umgibt, was untrennbar von uns, was gewöhnlich ist, das kann nur ein tiefes, großes und ungewöhnliches Talent bemerken." Die Mittelmäßigkeit dagegen klammert sich an das Exzeptionelle, durch seine Häßlichkeit Schockierende. Gogol' vergleicht das wahre Talent mit einem Strom, der wie ein reiner Spiegel "mit gleicher Klarheit dunkle und helle Wolken widerspiegelt", das mittelmäßige mit einer trüben und schmutzigen Welle, "die weder Hell noch Dunkel widerspiegelt" (VIII, 182).

Daraus geht deutlich hervor, daß Gogol' die "trübe" Ungewöhnlichkeit ablehnt, in der die Konturen der gewöhnlichen Wirklichkeit verschwimmen. Seine Vorstellung von der Bedeutung des Ungewöhnlichen im literarischen Werk hat Gogol'

74) Zur hervorragenden Bedeutung des 'niedrigen' Details in Gogol's Typisierung vgl. die wichtigen Bemerkungen in "Avtorskaja ispoved'" (VIII, 445-447, 452-453).

schon relativ früh (1834) in dem Aufsatz "Neskol'ko slov o Puškine" präzisiert: "Darum muß man, je gewöhnlicher der Gegenstand ist, um so mehr Künstler sein, um ihm das Ungewöhnliche zu entlocken (izvleč'), und zwar so, daß dieses Ungewöhnliche dabei vollkommene Wahrheit sei" (VIII, 54). Gogol' formuliert hier das Prinzip, im Ungewöhnlichen die Wahrheit des Gewöhnlichen zu zeigen. Dies ist nun kein "trübes" Ungewöhnliches mehr, in dem die Wahrheit des Gewöhnlichen verdunkelt wird, sondern ein solches, das das Wesen der gewöhnlichen Wirklichkeit aufhellt und sichtbar macht. Das so verstandene Ungewöhnliche, dem wir in Gogol's Werk z.B. in Gestalt des Grotesken begegnen, hat nichts mit Ausgefallenheit zu tun; es ist vielmehr der konzentrierte künstlerische Ausdruck der Wahrheit des Gewöhnlichen, ein 'Extrakt' (izvleč' wörtl.=herausziehen) der gewöhnlichen Wirklichkeit.

Wohl in Anlehnung an die zuletzt zitierte Stelle aus Gogol's Puškin-Artikel bemerkt Belinskij in "O russkoj povesti i o povestjach g. Gogolja" (1835): "Und je gewöhnlicher, je gemeiner sozusagen der Inhalt der Erzählung ist..., um so größer ist das Talent des Autors, das sie offenbart."⁷⁵ Auch in seinem Artikel "Neskol'ko slov o poëme Gogolja: Pochoždenija Čičikova ili Mertvye duši" (1842) verweist Belinskij auf die bewußtmachende Darstellung der 'niedrigen' Wirklichkeit bei Gogol'. Er spricht von dem Adlerblick, mit dem Gogol' "in die Tiefe aller feinen und für den einfachen Blick unzugänglichen Beziehungen und Ursachen eindringt, wo nur die blinde Beschränktheit Kleinigkeiten und Nichtigkeiten sieht, ohne zu ahnen, daß sich um diese Kleinigkeiten und Nichtigkeiten, o weh! - die ganze Sphäre des Lebens dreht."⁷⁶

75) Zit. nach: N.V. Gogol' v russkoj kritike, S. 42.

76) Zit. ebda. S. 140.

Es hat sich gezeigt, daß in der Technik der 'vergrößernden' Darstellung der unbeachteten 'niedrigen' Wirklichkeit wie im Prinzip der Gestaltung der Wahrheit des Gewöhnlichen im Ungewöhnlichen der Bewußtmachung der "pošlost'" eine zentrale Bedeutung zukam. Gogol' wurde von Puškin und Belinskij in seiner künstlerischen Eigenart bestätigt. Er ging in seinem Schaffen davon aus, daß es gerade bei der Darstellung der alltäglichen Entfremdung der Gesellschaft besonderer Mittel bedarf, um das negative Wesen dieser Erscheinung sichtbar zu machen. Das Sichtbarmachen ist deshalb von so großer Wichtigkeit, weil der alltägliche und gewohnte Zustand der gesellschaftlichen Entfremdung leicht als 'normal' empfunden und als selbstverständlich hingenommen wird. Gogol' bemühte sich in seiner Kunst, die Gewöhnung an die schlechte gesellschaftliche Wirklichkeit zu zerstören, indem er das 'Normale' als 'Abnormität' und Entfremdung auswies.

Bei der Durchbrechung der gewohnten, gleichgültigen und darum das Wesen der Wirklichkeit verstellenden Betrachtungsweise und bei der Bewußtmachung und Veranschaulichung der 'normalen' gesellschaftlichen Entfremdung kann das Groteske wertvolle Dienste leisten. Diese satirische Funktion vermag es zu übernehmen, weil es in viel stärkerem Maß als andere literarische Gestaltungsmittel eine verfremdende Wirkung besitzt.

Der Begriff der *V e r f r e m d u n g*, auf den wir in diesem Zusammenhang etwas näher eingehen müssen, wurde von v. Šklovskij in die Literaturtheorie eingeführt. In seinem Aufsatz "Iskusstvo kak priem" schreibt Šklovskij: "Und eben um das Gefühl des Lebens wiederzugeben, die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist, das Empfinden des Gegenstandes zu geben als Sehen und nicht als Konstatieren;

als Verfahren der Kunst erscheint das Verfahren der "Verfremdung" der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, das die Schwierigkeit und Dauer der Wahrnehmung erhöht, weil der Prozeß der Wahrnehmung in der Kunst Selbstzweck ist und verlängert werden muß; Kunst ist eine Methode, das Machen der Dinge zu durchleben, das Gemachte aber ist in der Kunst unwichtig."⁷⁷

Obwohl Šklovskij die formal-ästhetische Bestimmung der Verfremdung in sehr extremer Form in den Vordergrund stellt, "so enthält auch Šklovskijs Verfremdungs-Begriff (...) von vornherein neben dem rein ästhetischen Aspekt einen erkenntnistheoretischen und ethischen", wie Jurij Striedter bemerkt.⁷⁸

Dem erkenntnistheoretischen und ethischen Aspekt der Verfremdung entspricht in unserer Untersuchung der verfremdenden Wirkung des Grotesken bei Gogol' die satirisch-bewußtmachende Funktion. Die dem Grotesken innewohnende Kraft der Verfremdung kann die Automatisierung des gewohnten Blicks durchbrechen, so daß die Wirklichkeit in einem neuen Licht, unter einem neuen Blickwinkel erscheint und bisher verborgene Bezüge offenbart.

In der phantastischen Kompositionsgroteske wird die Realität dadurch verfremdet, daß auch das phantastische Geschehen auf der realistischen Darstellungsebene behandelt wird. Durch die Verschränkung von Realität und Phantastik wird eine phantastische Verfremdung der Realität erreicht, die Verwirrung und Zweifel hervorruft und dadurch das 'Normale' in Frage stellt.

77) Šklovskij: Iskusstvo kak priem. In: O teorii prozy. Moskva 1929, S. 13.

78) Jurij Striedter: Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne. In: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Hrsg. v. W. Iser. München 1966 (Poetik und Hermeneutik.2.), S. 288.

Die verfremdende Wirkung der komischen Kompositionsgroteske erwähnt Ja. Zundelovič in seinem Aufsatz "Poëtika groteska": "Unter dem Grotesken im weiteren Sinn muß man eine solche Tendenz der Wiedergabe von Handlungen und Situationen verstehen, bei der irgendeine Erscheinung übertrieben wird vermittels der Verschiebung der Ebenen, auf die diese Erscheinung gewöhnlich gegründet ist. Die auf diese Weise entstehende Wiedergabe einer bekannten Erscheinung 'verfremdet' (um diesen Terminus des Opojaz zu gebrauchen - vom Wort 'fremd') sie entweder nach der Seite der komödienhaften Ebene oder, entgegengesetzt, nach der Seite der tragischen Vertiefung."⁷⁹

Verfremdet ist z.B. die groteske Doppelperspektive von Gestalten bei Gogol', die abwechselnd als komisch-marionettenhafte Figuren und als menschlich tragische Gestalten vor den Leser treten. Hierher gehört der plötzliche Perspektivenwechsel am Schluß der "Beiden Ivane", das Nebeneinander und Ineinander des 'komischen' und 'tragischen' Afanasij Ivanovič aus den "Altväterlichen Gutsbesitzern" oder der 'kleinen Beamten' Akakij und Popriščin. Das groteske Wechselspiel der Darstellungsebenen eröffnet immer neue, unerwartete Durchblicke auf die Gestalten und läßt ihre Reduziertheit wie ihre menschlichen Züge sichtbar werden.

Auch die Stilgroteske zeichnet sich durch eine verfremdende Wirkung aus. In den Alogismen liegt die Verfremdung in der offensichtlichen Diskrepanz zwischen logisch-inhaltlicher und sprachlich-formaler Bewegung, in der Unterstreichung der Inkongruenz beider Ebenen. In der grotesken Reduzierung und Personifizierung haben wir es mit einer Umkehrung des 'normalen' Sprachgebrauchs zu tun, die in bewußtem Gegensatz zu der gefühlsmäßigen, an der logischen

79) Zundelovič: Poëtika groteska, S. 67.

Wahrscheinlichkeit und sprachlichem Herkommen orientierten Sprachnorm steht. Im Kapitel über Stilgroteske wurde bereits bemerkt, daß die verfremdende Wirkung geradezu ein Kriterium zur Unterscheidung von groteskem und nicht-groteskem Stil darstellt.⁸⁰

Es lassen sich eine Reihe von Merkmalen aufzählen, die klar machen können, worin die verfremdende Wirkung des Grotesken begründet ist. Drei für die Kategorie des Grotesken besonders charakteristische Grundzüge sollen näher betrachtet werden: die Distanziertheit, der Montage-Charakter und die Überraschungswirkung des Grotesken.

1) Die Distanz ist, wie Tamarin feststellt, "ein notwendiges Element des grotesken Erlebens."⁸¹ In seiner psychologischen Terminologie bezeichnet Tamarin die Beziehung zum grotesken Objekt als "die der p a r t i e l l e n Identifikation und des f r u s t r i e r t e n Einfühlungsprozesses."⁸² Daneben betont Tamarin auch die anti-pathetische Einstellung des Grotesken gegenüber dem dargestellten Gegenstand. Im Grotesken ist das Tragische immer entpathetisiert. Die Haltung des Autors im grotesken Werk ist durch die 'Kälte' der Darstellung gekennzeichnet. Der Schrecken und die Verwirrung Kovalevs in der "Nase" wird mit kaltem Blick beschrieben, die 'philanthropische' Absicht im Schluß des "Mantel" dagegen schwächt die groteske Wirkung entscheidend ab. In der komischen Kompositionsgroteske wechseln Distanz und Einfühlung miteinander ab, was mit dem grotesken Doppelaspekt der Gestalten zusammenhängt. Insofern sie marionettenhaft reduziert sind, betrachtet man sie mit Abstand, sobald sie als tragische Gestalten erscheinen, setzt die Einfühlung ein. Ganz deutlich ist das Wechselspiel von Mitleid und Verspottung z.B.

80) Vgl. Teil I, Kap. 6, S. 55-63 der Arbeit.

81) Tamarin: Teorija groteske, S. 130.

82) Ebda. S. 138.

an der Gestalt von Akakij Akakievič.

2) Ein zweiter Grund für die verfremdende Wirkung des Grotesken besteht in seinem montage-Charakter. Die dargestellte Wirklichkeit wird nicht möglichst 'naturgetreu' abgebildet, sondern 'demontiert' und vom Autor so 'rekonstruiert', daß die wesentlichen Züge, auf die es dem Autor ankommt, um so deutlicher hervortreten. Es muß aber unterstrichen werden, daß es sich bei Gogol's grotesker Montage nur teilweise um willkürlich-spielerische Konstruktion handelt, zu einem wesentlicheren Teil jedoch um eine satirisch-bewußtmachende Darstellung mit dem Ziel, die verdeckte Entfremdung sichtbar zu machen. Der Montage-Charakter der komischen und der phantastischen Kompositionsgroteske liegt in der Brechung und Überlagerung der Darstellungsebenen. Im Spiegel dieser Brechung treten neue Konturen der Wirklichkeit mit ungewohnter Schärfe ins Blickfeld. Auch die Stilgroteske zeichnet sich, wie bereits früher gezeigt wurde, durch die Montage disparater Elemente aus. Allgemein kann gesagt werden, daß die Gebrochenheit der grotesken Struktur in ganz besonderem Maß zukommt. Vor allem die Gebrochenheit der Darstellungsebenen in der Kompositionsgroteske hat eine gebrochene, d.h. auch r e f l e k t i e r t e Aufnahme des Dargestellten zur Folge.

3) Schließlich ist, wie schon oft bemerkt wurde, die Plötzlichkeit und Unerwartetheit ein wesentliches Merkmal des Grotesken. Überall, wo sie fehlt, z.B. im Märchen oder in den meisten Dikan'ka-Novellen, kommt keine groteske Struktur zustande.⁸³ Das gilt in erster Linie für die phantastische Kompositionsgroteske, wo dem Überraschungseffekt eine hervorragende Bedeutung zukommt, aber auch für die komische Kompositionsgroteske, wo sich in der Überlagerung von komischer und tragischer Darstellungsebene das Gesche-

83) Vgl. Teil I, Anm. 69 der Arbeit.

hen einer Anpassung von Seiten des Lesers entzieht. Jede Motivierung ist dem Grotesken abträglich, wie am Epilog des "Mantel" deutlich wurde. Die Unerwartetheit des Wechsels der Darstellungsebenen ruft die für das Groteske charakteristische desorientierende Wirkung hervor, die vom Leser einerseits als Verwirrung, andererseits als Befreiung aus der alltäglichen, gewohnten Vorstellungswelt empfunden wird.

Über all dem, was zur Verfremdung gesagt wurde, darf nicht vergessen werden, daß das verfremdende Groteske bei Gogol' nicht ein beliebiger Kunstgriff ist, sondern auf eine 'fremde', nämlich entfremdete gesellschaftliche Wirklichkeit verweist. Jurij Mann bemerkt dazu: "Das, was in der Groteske als Ungewöhnliches, einander Ausschließendes und Fremdes auftritt, spiegelt - durch eine lange Reihe ästhetischer Vermittlungen hindurch - eine reale Ungewöhnlichkeit, eine reale 'Zerrissenheit' wider."⁸⁴ Ähnlich meint Georg Lukács, daß die grotesken Züge bei Gogol' "als Spiegelung der künstlerisch klassischen Harmonie einer von sich aus verzerrten, objektiv grotesken Wirklichkeit" erscheinen.⁸⁵

Kritisierbar erscheint uns bei Mann wie bei Lukács der Begriff der 'Widerspiegelung'. Das Darstellungsprinzip des Grotesken ist ein denkbar schlechtes Beispiel für die Widerspiegelung von Wirklichkeit in der Kunst. Gerade im Grotesken ist der Wirklichkeitsbezug so indirekt und gebrochen, daß er die Benennung 'Widerspiegelung' nicht verdient. Nicht zufällig findet sich bei Mann der - kaum als gelungen zu bezeichnende - Versuch, das verfremdende Groteske mit dem Widerspiegelungsprinzip in Einklang zu bringen, indem er auf die "lange Reihe ästhetischer Vermittlungen" verweist. Direkt falsch aber ist unseres Erachtens

84) Mann: O groteske v literature, S. 70.

85) Lukács: Gogol. Gedenkrede zu seinem 100. Todestag, S. 90.

die Feststellung Manns vom "Zusammenfallen der beiden Seiten - nämlich der inhaltlichen und der formbildenden" in der grotesken Verfremdung.⁸⁶

Das Verhältnis der verfremdenden Perspektive des Grotesken zur entfremdeten Wirklichkeit ist nicht das einer Entsprechung, geschweige denn der Deckungsgleichheit. Die groteske Montage disparater Elemente spiegelt nicht Wirklichkeit wider, sondern macht bestimmte Aspekte der Wirklichkeit bewußt, erschließt Wirklichkeit.

Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die Bemerkungen von Karel Kosík über moderne Kunst in seiner "Dialektik des Konkreten": "Um die Wahrheit der entfremdeten Alltäglichkeit durchschauen zu können, muß der Mensch Abstand von ihr gewinnen, sie von dem Charakter der Bekanntheit freimachen, ihr 'Gewalt antun'. Was für eine Gesellschaft, was für eine Welt ist das, in der die Menschen Wanzen, Hunde und Affen 'werden' müssen, damit ihre wirkliche Gestalt adäquat ausgedrückt werden kann? In was für 'gewaltsamen' Metaphern und Gleichnissen müssen der Mensch und seine Welt v o r g e f ü h r t werden, damit die Menschen ihr eigentliches Gesicht s e h e n und ihre eigene Welt e r k e n n e n? Es erscheint uns, daß eines der wichtigsten Prinzipien der modernen Kunst - der Poesie und des Theaters, der bildenden Kunst und des Films - die 'Gewaltsamkeit' ist, die der Alltäglichkeit angetan wird: die Destruktion der Alltäglichkeit."⁸⁷

Auch Gogol' hat in seiner Kunst mit Hilfe des Grotesken die ihn umgebende alltägliche Entfremdung destruiert.

86) Mann: O groteske v literature, S. 20.

87) Karel Kosík: Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt. Frankfurt 1967. (Suhrkamp Verlag. Theorie 2), S.82-83. (Tschech. Originaltitel: Dialektika konkrétního. Praha 1963).

Hierin scheint uns Gogol's auffällige 'Modernität' begründet, die wohl auch seine nachhaltige Wirkung in der Literatur des 20. Jahrhunderts begreiflich macht. Auf sein Werk trifft zu, was Thomas Mann in seinen "Betrachtungen eines Unpolitischen" sagt: "Das Groteske ist das Überwahre und überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde."⁸⁸ Aus diesem Grund konnte Gogol' das Groteske in seiner satirischen Funktion so wirkungsvoll zur Veranschaulichung und Bewußtmachung der 'normalen' und eben darum verdeckten "pošlost'" einsetzen.

88) Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen.
In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt a.M.
1960, Bd. 12, S. 565.

LITERATURVERZEICHNIS

Werkausgaben

- G o g o l', N.V.: Polnoe sobranie sočinenij. T. 1-14, Ak. nauk SSSR, Moskva/Leningrad 1937-1952.
- D o s t o e v s k i j, F.M.: Sobranie sočinenij v desjati tomach. Moskva 1956-1960.
- M a n n, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt a.M. 1960.
- P u š k i n, A.S.: Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, 2. izd. Ak. nauk SSSR, Moskva 1956-1958.
- S t e r n e, Laurence: Leben und Meinungen des Tristram Shandy. Frankfurt 1962. (Fischer Bücherei. Exempla classica. 64.)

Zur Literaturtheorie, insbesondere zur Theorie des Grotesken

- A n d e r s o n, Robert R.: Beiträge zur Geschichte des Wortes 'grotesk'. Diss. Ohio State University 1958.
- B a r t o š, Otakar: Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske. In: Umjetnost riječi. (Zagreb) 9 (1965), S. 71-87.
- B o r e v, Jurij B.: O komičeskom. Moskva 1957.
- C r a m e r, Thomas: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München 1966. (Zur Erkenntnis der Dichtung. 4.)
- D e s a l m, Elli: E.T.A. Hoffmann und das Groteske. Diss. Bonn 1930.
- D ü r r e n m a t t, Friedrich: Theaterprobleme. Zürich 1955.
- Ė j c h e n b a u m, Boris M.: Teorija formal'nogo metoda. In: Literatura. Teorija - kritika - polemika. Leningrad 1927; deutsch: Die Theorie der formalen Methode. In: (Boris Eichenbaum:) Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt a.M. 1965. (edition suhrkamp, Bd. 119).
- F l ö g e l, Carl Friedrich: Geschichte des Grotesk-Komischen. Hrsg. v. M. Bauer. München 1914.
- F o s t e r, Ludmila A.: The Grotesque: A Method of Analysis. (With Illustrations from Russian Writers). In: Zagadnienia rodzajów literackich. (Łódź) 9 (1966), S. 75-81.

- F r i e d r i c h**, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg 1956. (rowohlts deutsche enzyklopädie. 25.)
- G r a d m a n n**, Erwin: Phantastik und Komik. Bern 1957.
- G u t h k e**, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961.
- H e g e l**, Georg Friedrich Wilhelm: Ästhetik. Bd. 1-2. Hrsg. v. F. Bassenge. 2. Aufl. Frankfurt a.M. o.J.
- J e n n i n g s**, Lee Byron: The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in Post-Romantic Prose. Berkeley, Los Angeles 1963 (University of California Press).
- K a y s e r**, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 2. Aufl. Oldenburg und Hamburg 1961.
- K n a a k**, P.: Über den Gebrauch des Wortes 'grotesque'. Diss. Greifswald 1913.
- K o s í k**, Karel: Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt. Frankfurt a.M. 1967. (Suhrkamp Verlag. Theorie 2). (Übers. von: Dialektika konkrétního. Praha 1963).
- K o t t**, Jan: Shakespeare heute. München, Wien 1964. (Übers. von: Szkice o Szekspirze. Warszawa 1961).
- M a n n**, Jurij V.: Zametki o groteske. In: Vidy iskusstva i sovremennost'. Moskva 1962. (Voprosy éstetiki. 5.), S. 139-173.
- D e r s.**: O groteske v literature. Moskva 1966.
- M e n s c h i n g**, Gerhard: Das Groteske im modernen Drama. Diss. Bonn 1961.
- M i c h e l**, Wilhelm: Das Teuflische und Groteske in der Kunst. 11. Aufl. München 1911.
- N e d o š i v i n**, G.A.: Očerki teorii iskusstva. Moskva 1953.
- P o r i t z k y**, J.E.: Dämonische Dichter. München 1921.
- R a p p**, Eleonore: Die Marionette in der deutschen Dichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik. (Teildr.) Leipzig 1924 (vorher Diss. München 1917).
- S c h n e e g a n s**, Heinrich: Geschichte der grotesken Satire. Straßburg 1894.
- Š k l o v s k i j**, Viktor: Iskusstvo kak priem. In: O teorii prozy. Moskva 1929, S. 7-23.
- S p i t z e r**, Leo: Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns. In: Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. Leipzig 1918, S. 55-123.

- S t a n i s l a v s k i j, K.S.: Stat'i, reči, besedy, pis'ma. Moskva 1953.
- S t e n d e r - P e t e r s e n, Adolf: Geschichte der russischen Literatur. Bd. 2. München 1957.
- S t r i e d t e r, Jurij: Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne. In: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Hrsg. W. Iser. München 1966. (Poetik und Hermeneutik. 2.), S. 263-296.
- T a m a r i n, G.R.: Teorija groteske. Sarajevo 1962. (Pogledi. Biblioteka za domaču i stranu esejistiku).
- T s c h i ž e w s k i j, Dmitrij: Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 1. Die Romantik. München 1964. (Forum Slavicum. 1.)
- U n t e r m a n n, Mally: Das Groteske bei Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann, Morgenstern und Wilhelm Busch. (Teildr.) Diss. Königsberg 1929.
- V i e t h, Ludger: Beobachtungen zur Wortgroteske. Diss. Bonn 1931.
- V i s c h e r, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 1-5. Hrsg. v. R. Vischer. 2. Aufl. München 1922-23.
- V o l k e l t, Johannes: System der Ästhetik. Bd. 1-3. 2. Aufl. München 1925-27.
- W i l p e r t, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 3. Aufl. Stuttgart 1961. (Kröners Taschenausg. Bd.231.)

Literatur zu Gogol'

Es werden nur die Titel angeführt, die in einem Zusammenhang mit dieser Arbeit stehen. Ausführlichere bibliographische Angaben zu Gogol' finden sich in:

- B i b l i o g r a f i č e s k i j u k a z a t e l' .
Istorija ruskoj literatury XIX veka. Ak. nauk SSSR, Moskva/Leningrad 1962, S. 224-243.
- V o j t o l o v s k a j a, E.L., S t e p a n o v, A.N.:
N.V. Gogol'. Seminarij. Leningrad 1962.
- B e l i n s k i j, V.G. o Gogole. Stat'i, recenzii, pis'ma.
Red. S. Mašinskogo. Moskva 1949.
- B e l y j, Andrej: Masterstvo Gogolja. Moskva/Leningrad
1934.
- B e m, Alfred L.: Pervye šagi Dostoevskogo. Genezis romana
"Bednye ljudi". In: Slavia 12 (1933), S. 134-161.
- D e r s.: "Šinel'" i "Bednye ljudi". In: U istokov tvor-
čestva Dostoevskogo. (O Dostoevskom III). Prag 1936,
S. 127-138.

- B o w m a n, Herbert E.: The Nose. In: The Slavonic and East European Review 31 (1952), S. 204-211.
- B r a u n, Maximilian: Gogol' als Satiriker. In: Die Welt der Slaven 4 (1959), S. 129-147.
- D e r s.: Gogol' i ego vremja. Bloomington (Indiana) 1966.
- B r j u s o v, V.Ja.: Ispepelennyj. In: Gogolevskie dni v Moskve (1809-1909). Obščestvo ljubitelej rossijskoj slovesnosti. Moskva 1910, S. 157-181.
- C h r a p č e n k o, M.B.: Tvorčestvo Gogolja. 2. izd. Moskva 1956.
- D e b r e c z e n y, Paul: Nikolay Gogol and his Contemporary Critics. Transactions of the American Philosophical Society. Philadelphia. 1966. (New Series - vol. 56, part 3).
- D r i e s s e n, F.C.: Gogol as a Short-Story Writer. A Study of his Technique of Composition. Den Haag 1965. (Slavistic Printings and Reprintings. 57.)
- Ě j c h e n b a u m, Boris M.: Kak sdelana "Šinel'" Gogolja. In: Skvoz' literaturu. Sbornik statej. Leningrad 1924. (Voprosy poëtiki. 4.) Neuabdr. s'-Gravenhage 1962, S. 171-195.
- Ě l ' s h e r g, Ja.E.: Nasledie Gogolja i Ščedrina i sovetskaja satira. Moskva 1954.
- E n g, J. van der: Le personnage de Bašmačkin (un assemblage d'éléments comiques, grotesques, tragi-comiques et tragiques). In: Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavistics. s'-Gravenhage 1958. (Slavistic Printings and Reprintings. 20.) S. 87-101.
- E r l i c h, Victor: Gogol and Kafka: a Note on "Realism" and "Surrealism". In: For Roman Jakobson. Festschrift zum 60. Geburtstag. Den Haag 1956, S. 100-108.
- E r m i l o v, V.V.: Genij Gogolja. Moskva 1959.
- F i s c h e r, Ernst: Nikolai Gogol. In: Dichtung und Deutung. Beiträge zur Literaturbetrachtung. Wien 1953, S. 235-273.
- F r e i t a g, Gudrun: Die Entwicklung der Satire in den Erzählungen N.V. Gogols. Diss. (Masch.) Leipzig 1957.
- G a n c i k o v, Leonida: Dell'umiltà. Commento a "Il Mantello" di N.V. Gogol'. In: Ricerche Slavistiche 3 (1954), S. 242-252.
- G e r h a r d t, Dietrich: Gogol' und Dostoevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. Diss. Leipzig 1941.

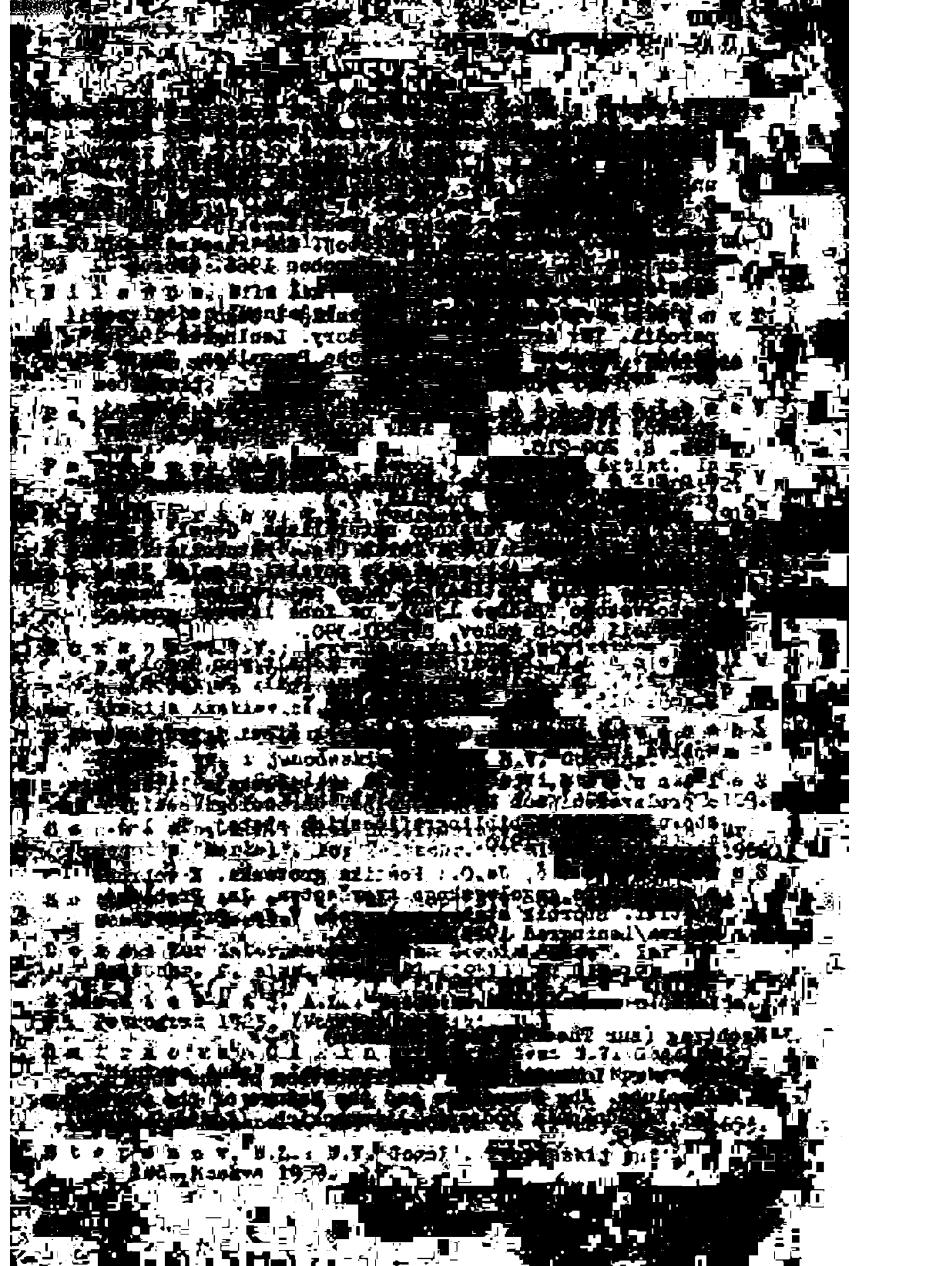
- G i p p i u s, V.V.: Gogol'. Leningrad 1924.
- D e r s.: Ot Puškina do Bloka. Ak. nauk SSSR, Moskva/
Leningrad 1966. Darin bes.: Tvorčeskij put' Gogolja,
S. 46-200; Ljudi i kukly v satire Saltykova, S. 295-
330.
- G o g o l', N.V. v rusškoj kritike. Vstup. stat'ja i prim.
M. Ja. Poljakova. Moskva 1953.
- G o r l i n, Michael: N.V. Gogol und E.Th.A. Hoffmann.
Leipzig 1933.
- G u k o v s k i j, G.A.: Realizm Gogolja. Moskva/Leningrad
1959.
- G u s, M.S.: Gogol' i nikolaevskaja Rossija. Moskva 1957.
- H o l t h u s e n, Johannes: Zur literarischen Typologie
und zum Motivbestand der "Petersburger Erzählungen",
insbesondere bei Puškin und Gogol. In: Die Welt der
Slaven 4 (1959), S. 148-168.
- K a s a c k, Wolfgang: Die Technik der Personendarstellung
bei N.V. Gogol. Wiesbaden 1957. (Bibliotheca Slavica.)
- K i r s t e n, Utz: Die Interpretation der Satire Gogol's
in Westdeutschland. In: Zeitschr. für Slawistik 8
(1963), S. 938-947.
- D e r s.: Zur Frage der künstlerischen Methode Dostoevskijs
in den 40er Jahren. ("Arme Leute", "Der Doppelgänger").
In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität
Rostock, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche
Reihe 10 (1961), Sonderheft, S. 139-153.
- K o t l j a r e v s k i j, N.A.: N.V. Gogol' (1829-1842).
Očerk iz istorii rusškoj povesti i dramy. 4. izd.
St.-Peterburg 1915.
- L a v r i n, Janko: Nikolai Gogol. A Centenary Survey.
London 1951.
- L e i s t e, Hans-Walter: Gogol und Molière. Nürnberg 1958.
(Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft.
2.)
- L u k á c s, Georg: Gogol. Gedenkrede zu seinem 100. Todes-
tag. In: Der russische Realismus in der Weltliteratur.
Probleme des Realismus II. Neuwied a.Rh., Berlin 1964.
(Lukács, Werke, Bd. 5), S. 69-94.
- M a n d e l ' š t a m, I.E.: O karaktere gogolevskogo
stilja. Glava iz istorii rusškogo literaturnogo jazyka.
Gel'singfors 1902.
- M a n n, Jurij V.: Zametki o poétike "Mertvyh duš". In:
Literatura v škole 28 (1967), S. 8-16.
- M a š i n s k i j, S.O.: Gogol' i revoljucionnye demokraty.
Moskva 1953.

- M e r e Ź k o v s k i j**, Dmitrij S.: Gogol'. Tvorčestvo, Źizn' i religija. St.-Peterburg 1909. Vorher ersch. unter dem Titel: Gogol' i Źert. St.-Peterburg 1906; deutsch: (Dimitrij Mereschkowskij:) Gogol und der Teufel. Hamburg, München 1963. (Ellermann, Kleine russ. Bibliothek.)
- N a b o k o v**, Vladimir: Nikolai Gogol. Norfolk (Connecticut) 1944.
- N i l s s o n**, Nils Åke: Zur Entstehungsgeschichte des Gogolschen "Mantels". In: Scando-Slavica 2 (1956), S. 116-133.
- O v s j a n i k o - K u l i k o v s k i j**, D.N.: Sobranie sočinenij, T. 1. Gogol'. St.-Peterburg 1909.
- P a k o s c h**, Hyacinth: Der Humor N.V. Gogols. Diss. (Masch.) München 1944.
- P a s s a g e**, Charles E.: Gogol', the Moral Artist. In: The Russian Hoffmannists. The Hague 1963, S. 140-172.
- P e r e v e r z e v**, V.P.: Tvorčestvo Gogolja. Moskva 1914.
- P o s p e l o v**, G.N.: Tvorčestvo N.V. Gogolja. Moskva. 1953.
- P y p i n**, A.N.: Istorija russkoj literatury. 3. izd. St.-Peterburg 1907. Über Gogol': Bd. 4, S. 480-528, 584-630.
- R o z a n o v**, V.V.: Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo. 3. izd. St.-Peterburg 1906. Darin bes.: Puškin i Gogol', S. 253-265; Kak proizošel tip Akakija Akakievica, S. 266-282.
- R o z o v**, V.A.: Tradicionnye tipy malorusskogo teatra 17.-18. vv. i junošeskie povesti N.V. Gogolja. In: Pamjati N.V. Gogolja. Sbornik rečej i statej, izd. Imp. Univ. Sv. Vladimira. Otd. 2. Kiev 1911, S. 99-169.
- S e e m a n n**, K.D.: Eine Heiligenlegende als Vorbild für Gogol's "Mantel". In: Zeitschr. f. slav. Phil. 33 (1966), S. 7-21.
- S e t s c h k a r e f f**, Vsevolod: N.V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin, Wiesbaden 1953.
- D e r s.**: Zur Interpretation von Gogols "Nase". In: Zeitschr. f. slav. Phil. 21 (1951), S. 118-121.
- S l o n i m s k i j**, A.L.: Technika komičeskogo u Gogolja. Petrograd 1923. (Voprosy poëtiki. 1.)
- S m i r n o v a - Č i k i n a**, E.S.: Poëma N.V. Gogolja "Mertvye duši". Literaturnyj komentarij. Moskva 1964.
- S t e n d e r - P e t e r s e n**, Adolf: Gogol und die deutsche Romantik. In: Euphorion 24 (1922), S. 628-653.
- S t e p a n o v**, N.L.: N.V. Gogol'. Tvorčeskij put'. 2. izd. Moskva 1959.

- T o l s t o j, L.N.: O Gogole. In: L.N. Tolstoj o literature. Stat'i, pis'ma, dnevniki. Moskva 1959, S. 599-600.
- T s c h i ž e w s k i j, Dmitrij: Gogol'-Studien. (1. Der unbekannte Gogol', 2. Gogol': Artist and Thinker, 3. Zur Komposition von Gogol's "Mantel"). In: U. Busch, H.-J. Gerigk, E.Th. Hock, D. Tschizewskij: Gogol' - Turgenev - Dostoevskij - Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. München 1966. (Forum Slavicum. 12.), S. 57-126.
- T y n j a n o v, Jurij N.: Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii. In: Archaisty i novatory. Leningrad 1929. Nachdr. München 1967. (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken. 31.), S. 412-455.
- V e s e l o v s k i j, A.N.: Zapadnoe vlijanie v novoj ruskoj literature. 4. izd. Moskva 1910. Über Gogol' bes. S. 200-210.
- V i n o g r a d o v, V.V.: Ètjudy o stile Gogolja. Leningrad 1926. (Voprosy poëtiki. 7.)
- D e r s.: Èvoljucija russkogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskij. Leningrad 1929. Darin bes.: Naturalističeskij grotesk. Šjužet i kompozicija povesti Gogolja "Nos", S. 7-88; Škola sentimental'nogo naturalizma. Roman Dostoevskogo "Bednye ljudi" na fone literaturnoj èvoljucii 40-ch godov, S. 291-390.
- W i s s e m a n n, Heinz: Zum Ideengehalt von Gogol's "Mantel". In: Zeitschr. f. slav. Phil. 26 (1958), S. 391-415.
- Ž d a n o v, V.V.: N.V. Gogol'. Očerk žizni i tvorčestva. Moskva 1959.
- Z e l i n s k i j, V.A.: Russkaja kritičeskaja literatura o proizvedenijach N.V. Gogolja. Chronologičeskij sbornik kritiko-bibliografičeskich statej. T. 1-3. 4. izd. Moskva 1910.
- Z u n d e l o v i č, Ja.O.: Poëtika groteska. K voprosu o karaktere gogolevskogo tvorčestva. In: Problemy poëtiki. Sbornik statej pod. red. V.Ja. Brjusova. Moskva/Leningrad 1925, S. 63-79.

Nachtrag (zur Theorie des Grotesken)

- F o s t e r, Ludmila A.: A Configuration of the Non-Absolute. The Structure and the Nature of the Grotesque. In: Zagadnienia rodzajów literackich. (Łódź) 9 (1967), S. 38-45.



NACHWORT

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität München 1967 als Dissertation angenommen. Sie entstand unter Anleitung von Prof.Dr. Alois Schmaus, dem ich für seine anregenden und kritischen Hinweise herzlich danke.

München, Januar 1968

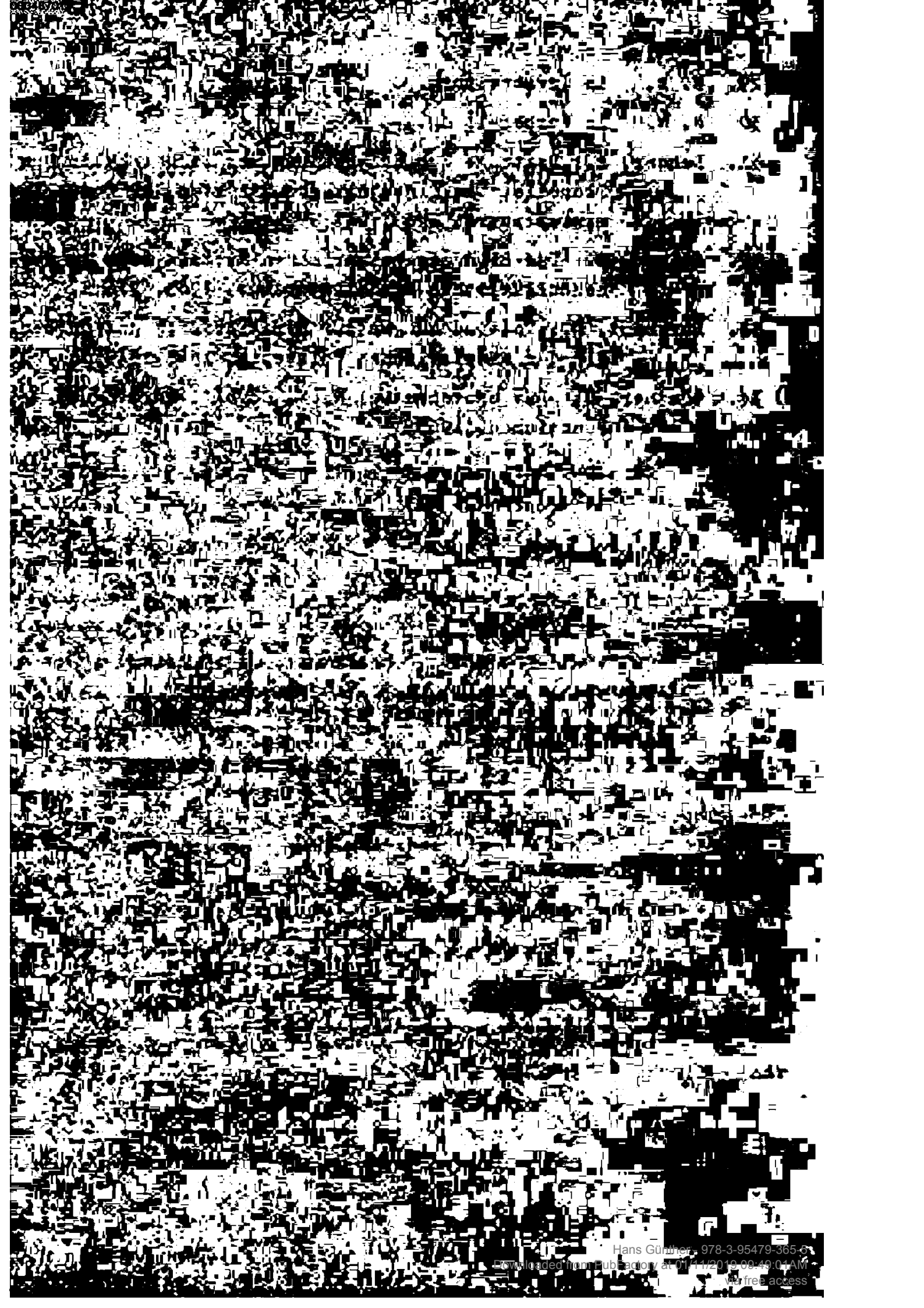


S l a v i s t i s c h e B e i t r ä g e
Verzeichnis der bisher erschienenen Bände

1. Maurer, J.: Das Plusquamperfectum im Polnischen. 1960, 64 S. Vergriffen.
2. Kadach, D.: Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben. 1960, 182 S.
3. Moskalik, M.: Janka Kupala, der Sänger des weissruthenischen Volkstums. 1961, 241 S.
4. Pleyer, V.: Das russische Altgläubigentum. 1961, 196 S. Vergriffen.
5. Mihailović, M.: Tempus und Aspekt im serbokroatischen Präsens. 1962, 64 S.
6. Rösel, H.: Aus Vatroslav Jagićs Briefwechsel. Odessa - Berlin - Petersburg. 1872 - 1892. 1962, 75 S.
7. Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. 1963, 159 S.
8. Minde, R.: Ivo Andrić, Studien über seine Erzählkunst 1962, 190 S.
9. Panzer, B.: Die Funktion des Verbalaspekts im Praesens historicum des Russischen. 1963, 106 S.
10. Mrosik, J.: Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas. 1963, 211 S.
11. Felber, R.: Vojislav Ilić. Leben und Werk. 1965, 271 S.
12. Augustaitis, D.: Das litauische Phonationssystem. 1965, 155 S.
- 12a. Auras, Ch.: Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. 1965, 210 S.
13. Koschmieder-Schmid, K.: Vergleichende griechisch - slavische Aspektstudien. 1967, 196 S.

4. Klum, E.: Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung. 1965, 333 S.
5. Albrecht, E.: Das Türkenbild in der ragusanisch-dalmatinischen Literatur des XVI. Jahrhunderts. 1965, 255 S.
6. Gesemann, W.: Die Romankunst Ivan Vazovs. Epische Studien. 1966, 131 S.
7. N. N. In Vorbereitung.
8. Mareš, F. V. : Die Entstehung des slavischen phonologischen Systems und seine Entwicklung bis zum Ende der Periode der slavischen Spracheinheit. 1965, 87 S.
9. N. N. In Vorbereitung.
10. Chmielewski, H.v.: Aleksandr Bestužev-Marlinskij. Kritische Betrachtungen. 1966, 134 S.
11. Sehaller, W.: Die Wortstellung im Russischen. 1966, 389 S.
12. Hielscher, K.: A. S. Puškins Versepiik. Autoren-Ich und Erzählstruktur. 1966, 169 S.
13. Küppers, B.: Die Theorie vom Typischen in der Literatur. Ihre Ausprägung in der russischen Literaturkritik und in der sowjetischen Literaturwissenschaft. 1966, 354 S.
14. Hahl-Koch, J.: Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie. 1967, 125 S.
15. Gardner, J.v.: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. 1967, 270 S.
16. Baldauf, L.: Der Gebrauch der Pronominalform des Adjektivs im Litauischen. 1967, 104 S.
17. Kluge, R.- D.: Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks. 1967, 393 S.
18. Kunert, I.: J. U. Niemcewicz: Śpięwy historyczne. Geschichtsauffassung und Darstellung. 1968, 132 S.

29. N. N. In Vorbereitung.
30. N. N. In Vorbereitung.
31. Rehder, P.: Beiträge zur Erforschung der serbokroatischen Prosodie. Die linguistische Struktur der Tonverläufe minimalpaare. 1968, 247 S.
32. Kulman, D.: Das Bild des bulgarischen Mittelalters in der neubulgarischen Erzählliteratur. 1968, 276 S.
33. Burkhart, D.: Untersuchungen zur Stratigraphie und Chronologie der südslavischen Volksepik. 1968, 549 S.
34. Günther, H.: Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen. 1968.



LEBENS LAUF

Am 24.1.1941 wurde ich als Sohn des Industriekaufmanns Johann Günther und seiner Ehefrau Anna in Lodz/Polen geboren. In Bad Soden (Taunus), wo wir seit 1945 lebten, besuchte ich die Volksschule und anschließend das Leibniz-Realgymnasium in Frankfurt a.M.-Höchst. Dort erwarb ich im Februar 1960 das Reifezeugnis.

Nach dem ersten Semester an der Universität Frankfurt, in dem ich Vorlesungen bei den Professoren Rammelmeyer (Slavistik), Gennrich und Sckommodau (Romanistik) hörte, nahm ich den Winter 1961/62 über im Rahmen des Evangelischen Studienwerks Villigst an einem Werksemester in der Industrie teil. Insgesamt verdanke ich dem Ev. Studienwerk, dessen Stipendiat ich seitdem war, vielseitige Anregungen.

Darauf studierte ich drei Semester an der Kieler Universität bei den Professoren Müller und Busch (Slavistik), von Rauch (osteuropäische Geschichte) und Bröcker (Philosophie).

1962/63 schloß sich ein einjähriger Studienaufenthalt an der Universität Belgrad an, wo ich die Vorlesungen der Professoren Gligorić, Latković, Nedić, Pantić und Vučenov über jugoslawische Literatur besuchte und meine Kenntnisse des Serbokroatischen erweiterte.

Seit dem Wintersemester 1963/64 war ich Student der Universität München. Hier hörte ich vor allem bei den Professoren Schmaus und Koschmieder (Slavistik), Stadtmüller (Geschichte Ost- und Südosteuropas), Kuhn, Müller und Grassi (Philosophie).

Zu besonderem Dank bin ich Prof. Dr. Alois Schmaus verpflichtet, unter dessen Anleitung vorliegende Arbeit entstand.